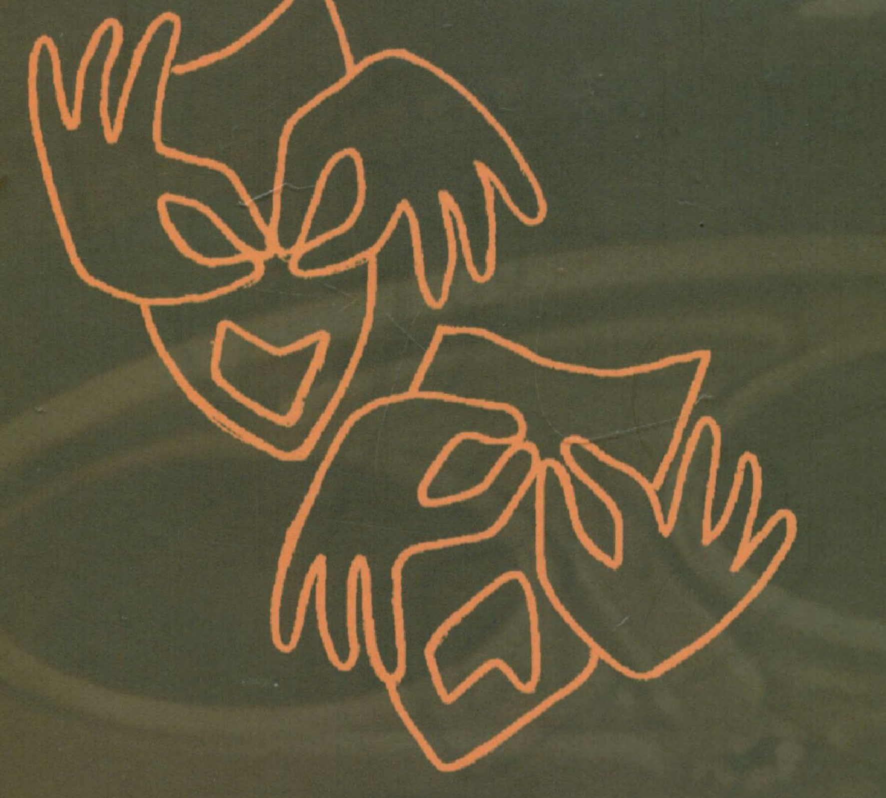
الوعي والإبداع الجمالي في

السينما والمسرح

الأستاذ الدكتور

عقيل مهدي يوسف





www.dardjlah.com



حيث لا إحتكار للمعرفة

www.books4arab.com

الوعي والإبداع الجمالي في
السينما والمسرح

الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح

تأليف

الأستاذ الدكتور عقيل مهدي يوسف

2012



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2011/5/1811)

791.43

يوسف، عقيل مهدي .

الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح/ عقيل مهدي يوسف. عمان: دار دجلة 2012.

(188) ص

ر.أ: (2011/5/1811).

الواصفات:/ السينما // المسرح /

اعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

الآراء الموجودة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الناشرة



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان- شارع الملك حسين- مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 0096264647550

خلوي: 00962795265767

ص. ب: 712773 عمان 11171- الأردن

جمهورية العراق

بغداد- شارع السعدون- عمارة فاطمة

تلفاكس:0096418170792

خلوي: 009647705855603

E-mail: dardjlah@yahoo.com

www.dardjlah.com

978-9957-71-216-7: ISBN

جميع الحقوق محفوظة للناشر. لا يُسمح باعادة اصدار هذا الكتاب. أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات. أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر.

All rights Reserved No Part of this book may be reproduced. Stored in a retrieval system. Or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publisher.

الفصل الأول

المبحث الأول

حرفية المسرح

تقتضي أية حرفة مهما تواضعت، زمنا لاتقانها وحرفة المسرح لا تختلف من حيث المبدا عن سواها في ضرورة توفر الزمن المناسب للالمام باصولها وفروعها وفي أي مجال تقني من مجالاته سواء في (الكتابة) أم (التمثيل) أم (الإخراج) و(الإضاءة) و(الديكور) و(الأزياء) لأن كل مجال منها يتطلب بذل مزيد من الجهد للتوفر على الحذاقة المهنية والتمكن من الحرفة بشكل علمي تطبيقي يجافي الصواب من يعتقد ان بامكانه انتزاع الاعتراف بجدراته لمجرد وضع اسمه الى جانب الحرفة كان نقول صمم الديكور (فلان) وكفى الأمر — ببساطة- يوجب الأمران والاطلاع الواسع والأهم من ذلك كله (الابتكار) الشخصي والقدرة على التصرف حالما تبرز مشكلات شائكة تتطلب حلولاً اجرائية سليمة منسجمة مع اهداف خطة العرض الفنية أحياناً تبرز اسماء لشباب واعدين في مجال ما وهم على كفاية بينة وكانهم يتفوقون على عمرهم المهني وهؤلاء بالتاكيد من النوابغ النادرة التي يبقى المسرح محتاجاً اليهم، لانهم يرفدونه بالجديد المبتكر وينعشونه بالجاد والطريف. ان القدرة والرغبة وادامة التواصل مع تقنية مسرحية يستهدفها فنان المسرح تضفي على خياره ضرباً من الاستقرار المكين، وتدفعه للتحرك قدما بمهنته فاتحاً امامه امالاً وطموحاً معززة من ثقته بنفسه مع

مرور الايام فيصبح هاجسه البحث والتقصي وجمع المصادر وبذلك يشحن الزمن الفائض بطاقة متوترة تعني نوابضه الداخلية لانتاج المزيد من النتاجات الإبداعية. والخطوة الاولى للنجاح تبرز حين يتفحص الفنان طبيعة ممكناته وقدراته الذاتية والمتحققة لديه بالفعل لا بالتوهم فلكل منا فضاؤه الذي تتفتح فيه مواهب من نمط خاص لان اصل المسالة (كل لما خلق له) فلا يجوز لمن لا تتحقق فيه تعدية فنية اصلية ان لا يطور مهنة مواتية سيعلو كعبه فيها فيما لو (تمرس) بها وأطال مطالها وكابدها من صميم روحه وجوهر ارادته وانموذج شخصيته ليصبح بالتالي لعمله (طابعاً) أسوبيا مميزاً عن سواه من اعمال الاخرين.

حسن المنظر

يبقى الملقدون في المسرح ثقال الظل وكما قيل: من لا يحسن صهيلا نهق! فكم تاسينا على بعض العروض المسرحية التي تخطط لنفسها ان تكون تجريبية! هكذا بالمطلق! من غير معرفة كافية بذلك الذي تحاول تخطيه او ذلك الذي تروم الوصول اليه. شاهدنا نحن عروضنا مسرحية لمؤلفين عالميين وعرب وعراقيين خضعت نصوصهم لمثل هذا الاجتياح (التجريبي) المصمم وفق صياغة خاصة حيث سدد المخرجون هؤلاء وبجسارة يحسدون عليها ضرباتهم ليفلقوا نواة اللغة فطار الحوار وتساقط شظايا متحرقة واجزاء من حروف تشبه ورقة مطبوعة في الكومبيوتر قد اصابتها داهية فايروسية.

وتتالم على قلوب هؤلاء المخرجين التي لم تات شبيهة بـ(عليقة موسى) التي تشتعل لتبقى مضيئة ولا تحترق لتصبح رمادا بل انهم يحشون الجانب المرئي من العرض بكل ما تجود به قرائح (المخازن) من عاديات عروض مستهلكة سابقة! لم يحسن انتقاء مفرداتها (الديكورية) فيظهر العرض وكانه عرض الزط التي تحدث

عنها الجاحظ لطخات لونية متنافرة وحجوم مختلفة وأشكال متقوضة! ويدور النص بحقل بعيد عن حقل العرض بلا مسوغ مقنع من الابداع وتظهر الة المخرج الرهيبة وهي تحرث في ارض من الكره والقبح للخطاب المسرحي القائم على حب الجمهور وتقدير مسوغات الفن الجمالية كان الفنان العراقي التشكيلي و(الديكورست) المعروف (كاظم حيدر) يحدثني دائما عن ضرورة الاحتفاظ بخشبة المسرح عارية لتقديم العرض حينما تشك ولو للحظة بعقم الديكور الذي لا يتجانس مع رؤية الاخراج اذا ليذهب المنظر الى الجحيم هو ومفردات (السكراب) التي باتت ثقلا يكتم انفاس العروض ووزرا ينبغي تحرير رقاب المتفرجين من سطوته الباغية ان مثل هذه العروض المسرحية مثل (نفس) الشعر التي وجدها (ابو تمام) ميتة!

(الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن عداها حميم الموت فهي تنازع) هذه العروض التي تنازع بلا روح جميلة ربما سيقول عنها (بودلير) بمثل ما قال عن الشعر الغث الذي شبهه بـ(هواء البلادة الذي يهب على وجوهنا!!).

فالمنظر تكوين تشكيلي حي يتنفس ويتحرك ويتحول ويشكل مرجعياته الجمالية وفق اشتراطات ذوي معماري رفيع المستوى انه يعني (ينوغرافيا) أي الرسم في فضاء العرض وترتيب مكوناته وحسن صياغته وتحديد حدده الخارجية وحظوظه التنظيمية واقيسته المتبدلة حسب بناء طبقات العرض واسلوبيته الفنية كان الفنان حيدر يذكر في ثنايا حديثه عن مشاهدته لعرض من (القمامة) ولم يخف دهشته من هذا الانحاط بالذوق البرجوازي الذي يبتذر الجمهور بمثل هذا التسفل وقلة الاحترام للجمهور!! لكنه يردف ليستانف الحديث: بان العرض بات راسخا في ذاكرته طوال السنين التي انصرمت اذ تحولت هذه الكومة من النفايات الى (فردوس

من الجمال ويجهة من الالوان والتكوينات الإبداعية الشفافة حيث بات المنظر الجديد يبث عطره الزكي بمثل فتيت المسك وانسانا ماكنا فيه من اشمئزاز ونفور!!

هذا الدرس البليغ ينبغي لكل مخرج ان يتعلمه من كاظم حيدر وهي اشارة تصدر من عقل ابداعي وتنويري وجمالي كبير لن يكون مثل هذا ال المنظر الخالي مزدريا من قبل المتفرجين فالثقل والتراكم والكتل القبيحة لن تسعفها الادعاءات التجريبية المخترقة لخطاب النص الادبي!! ان لم تكن هي كذلك مصممة بطرائق تجريبية محدثة ومغايرة بل ان العروض بدونها سيكون اوفى لهدفه الفني ان نخلص من هذه (الجلطات) المنظرية الهامدة والكئيبة وسيكون الضاء الحالي من المناظر الثقيلة هذه.

(لا يعتريه العار في عريه في الحسن منجاة من العار) كما قال ذات مرة الشاعر اللبناني (يوسف غصوب) لان الديكور هجره الذوق الفني وجافته الروح المبدعة سيقى من الحطم المنسية والسكراب غير النافع ويذكر الناس بالمعادن المتاكلة وبالطين والنفايات التي لا يشتعل النور المسرحي بين جنباتها بل تجتاحها عتمة التخبط والادعاء بامتلاك لغة تجريبية مستقبلية!! تكذبها مشاهد العرض المسرحي ابداعيا وكانعا ما زالت غفلا مطروحة على ارصفة الطبيعة فاقدة لجوهر الروحي الذي يقتضي من المخرج جهدا شاقا ليستخلص صورتها من براثن المصادفة والاعتباطية والسكونية المحنطة.

يوتوبيا التنميط

جرى تنميط صورة (المخرج) في الذهنية العربية بوصفه شخصية غريبة الاطوار ولاسيما في السينما وفتن (المنتجون) مواصفاته المثالية حينما كان اكثر ربحية من سواه ويدر شباك تذاكره فائضا من ذهب!! وبخلاف ذلك يشهرون سلاح الاقصاء والتهميش في وجوه المبدعين كما نظر اليه (المؤلفون) نظرة شك وارتياب قربته من موقع خيانة نصوصهم (المقدسة) بتحويلها إلى عروض منتهكة!! وتألب عليه (الممثلون) وارتأوا أن يبعثروه إلى جهات شتى والتهموه لانه احتكر لنفسه التفرد بزيجات من النجاحات على حساب معاناتهم الإبداعية والحياتية!! حتى ان مصممي (السينوغرافية) يدعى كل لنفسه انه كان الاب الاعلى والاصل الشرعي في سرح النجاح ويتحالم بعض النقاد والتلامذة في طور التكوين بوضع لائحة مختلفة عن مخالفات اخراجية ضبطت في مدوناتهم (الكروكية) عنه وهم يخطونها في ظلمات الصالة وارقية التمارين اليومية كل يصوغ (يوتوبيا) عن العرض المحال ويتناسى لغة الممكن اخراجيا حسب التداول الحضاري المتاح وطنيا ويحيق به — ايضا- ظلم المتعلمين الذين يتقلبون الى اشهار مجاني وهم يتنطعون في المنتديات العامة والخاصة وهناك —أخيرا- من تدفعه (السعاية) والوصولية فيوصم المخرج بما لا ترتضيه (الحكومة)!! ويفضل الشر المطلق على مقاسات التحريض للتنكيل بالمخرج بطريقة نسبية تتلف امنه الشخصي.

فيقع المخرج رهين محبسيه الجمهور وهو ضالته الحقيقية من جهة ومزيفي وعيه الجمالي من ناحية ثانية حينئذ يتعين على المخرج البحث الجاد عن شفافية تربط المخرج المبدع بجمهوره الحتمي والضروري ومن خلال مد خيوط شبكة الترويج للكشف عن فنون العرض المسرحي Art's of performance وهو

الخطاب المسرحي الذي يبثه وكذلك توظيف (الكتاب) وترقية (الدرس النقدي) وتفعيل (الذوات) واللقاءات وجها لوجه بين المخرج وجمهوره ليسقط الوهم ويوقف اليه التنميط فيظهر خياله الإبداعية ووعيه الجمالي في حرفة العرض المسرحي ذاته لا في توهمات اليوتوبيا.

الفضاء الأرحب

وأنا اقلب في كتاب (المسرح) تأليف الفنان والكاتب البلغاري المجدد (بويان دانوفسكي) الذي اصدره عام (١٩٤٥) وجدت ان الافكار المثمرة تبقى كذلك حتى ان ابتعدت بها السنون والامكنة فهو مثلا في حديثه عن علاقة السينما بالمسرح اهتدى الى نقاط جوهرية يتلامس عندها الفنان او يتقاطعان او ينفي احدهما الاخر او يتماهيان مع بعضهمت البعض.

يذكر دانوفسكي ان الفلم منذ سنوات خلت تغلغل في حياة الناس (وهذا الأمر يتاكيد بصيغة واضحة في زماننا نحن في الالفية الثالثة) نعود الى دانوفسكي الذي يرى ان السينما باتت ضرورة للانسان وهي بمثابة قيادة تنويرية لملايين من الافئدة التي تهفو الى مشاهدة هذه الارضية حتى ان بعض نجوم السينما باتوا اليوم اقرب الينا من أي ممثل مسرحي في مدينتنا نفسها!! نحبهم حتى حين يتحدثون الينا بلغة اجنبية او يعيشون بعيداً عنا بالاف الكيلومترات نراهم وهم يشخصون امامنا في نوع من الظلال والصور الفوتوغرافية تلمتحركة ونتابعهم اكثر من الممثلين المحلين الذين يعيشون بين ظهرانينا ويتحدثون بلغتنا ويلعبون ادواراً على الخشبة من لحم ودم!! وبمقاسات طبيعة ثلاثية الابعاد ونجد كذلك ان صالات السينما انتشرت في مدينتنا اكثر من عدة صالات المسارح فيها.

ثم يذكر دانوفسكي مقولة الفيلسوف الصيني القديم (لاو تزه) الذي اراد : (التعرف على العالم من غير ان ينظر من خلال النافذة) وكانه يرى ان السينما تتحرك في الحياة نفسها بلا شرطية المسرح وان كان هذا الظن بحاجة الى مراجعة في يومنا هذا بعد ان ظهرت اتجاهات نقدية وابداعية حديثة ترى خلاف ذلك فيما يخص فن السينما، لكن دانوفسكي كان يرى وفي ذلك الزمان ان السينما موضوعيا تتيح لنا الفرصة لان نرى العالم بطرائق متنوعة او نقوم باضاءتها او نروم تصويرها بظروف مختلفة في سكونها وحركتها في سرعتها او بطئها ثم يميز دانوفسكي بين الطرق التنظيمية للفنون فالرواية مثلا تقدم عالما من الشخصيات والمفهومات وهما يتحولان الى (لغة) روائية والموسيقي ينظم نتاجه من خلال التون الرذم الميلودي الهارموني والرسم يؤثث فضاءه من الأشكال وخلفياتها والنحت بأشكال حجومه مختلفة، بالحوار والحدث والممثل الحي ليخلص الى ان (السينما) تضم كل تلك الاشياء وتعممها لكنها تضيف امرأ جوهريا و ان حركتها بلا حدود وانها صناعة الية (ميكانيكية) ويعتبر المخرج السينمائي منظما اكبر للمادة الفلمية.

ويفصل دانوفسكي ذلك حيث يجد لدية موهبة صنع التكوين الروائي في بناء الحبكة المعينة والحياة الخاصة وانه يطرح افكاراً محددة ويعيد رسم الابطال ويقرب احدهم من الاخر ويحصر الجميع بفضاء يضمهم جميعاً ونتلمس كذلك لديه موهبة الموسيقى وقدرته على بناء (التونات والرذمات) لمقطوعته الفيلمية وياخذ من الرسام قدرته على رسم الضوء والظل ومن النحات مزجه ما بين فنية بناء الجسم البشري مع الحركة وقدرة المسرحي على قيادته للعب الشخصيات من قبل مؤدين احياء كل هذه العوامل ينظمها المخرج السينمائي بمثل تنظيمه للحياة في فيلمه وياتي(دانوفسكي) بمثال عن امراة تودع زوجها للحرب فيرى: (يكفى ان يظهر وجهها

وتومض اضاءات نوافذ القطار على وجه زوجها وهو يمرق بسرعة خاطفة) لنعرف المأساة.

فالمتفرج سيتعرف على طبيعة معاناتها في الانتظار ونفاذ صبرها واملها وخوفها من امكانية ان تفقده الى الابد، وكل ما يتعلق بدراما امراة عاشقة تنتظر عودة زوجها هذه الاشياء تسرد في المسرح بطريقة مغايرة يمكن من خلال الحديث ان يجري اخبارنا بهذه المعاناة لان المسرح حواري بطبيعته ان البعد الكلامي وسيط ثمين ومهم في السينما لكنه ينتقص من الفن البصري الذي يميزها فلو ازلنا او حذفنا الحركة المرئية الخارجية عن اللقطة السينمائية لاخفقت في الايصال لانها تتحرك بفضاء واسع وهذا الفضاء هو الذي يحركها ايضا.

المبحث الثاني

الحزن الجارف في المسرح

يسوق المرء كثيراً من الذرائع للدفاع عن نزوعه الى الحزن!! سواء تعلق الأمر (اسطوريا) بغياب الة الخير بعد انقضاء فترة طويلة على ايام الحصاد ام بانتهاك حركة اجتماعية مثل فعلة اوديب بزواجه الشائن من امه ام بعذاب المخلص بروميثيوس لسرقته نار المعرفة وتقديمها للناس بتمرده هذا جعل الالهة تسلط عليه نسورا تفترس احشاءه هذا ما انعكس مسرحيا في بلاد الاغريق القدامى.

لكن الحزن ينزع منزعا اجتماعيا رغم تلك الهالة الاسطورية ويتعلق بقوت الناس وارزاقهم وخوفهم من فوضى تنتهك حقوقهم في العيش كان البابلي والفرعوني يصد تلك الفواجع والنكبات والنازلات باطار من المراثي الاسطورية والملحمية وقد تدفع اخيه الانسان للتحالف مع طغيان الطبيعة ومواسم الجماعة والقحط لاقتراف جرائم لا تقل ماساوية عن تلك فتزيد بذلك من احساسه بالمرارة من قسوة الانسان الضارية حين يندفع بعيدا عن حدود العقل والضمير.

وبتقادم السنين استحالت الموضوعات الاسطورية الى انفعالات بشرية ملموسة بينة بامكان المسرح تشخيصها بيسر فالحياة المعاصرة حافلة الى جانب الفرح بالنكد والتنغيص والبلوى ما يجعلنا نرحب أحيانا بمشاطرة اخوتنا في الانسانية الدموع والعبرات والزفرات وقد يتوهم البعض ان للحزن رتبة اعلى من الفرح ثمة وقار هناك وتحلل هنا!!

ولكن كلاهما يفرغان همومنا وكربنا النفسي من محمولات بغيضة لنستشعر بعدها بخفة الكائن من تلك الرواسي الاخلاقية وتحريمتها القاطعة الثقيلة.

يبقى فن المسرح الاكثر تشخيصية من سواه في نقل مصائر من الحياة الى الخشبة فانت قبالة زوجة يقتلها زوجها مسرحيا بذريعة الخيانة او ترى في صديق يسمم صديقه لشعوره بالخيبة والضعة مقارنة بنجاحج وتفوقه وابداعه او تشاهد امراة تقود زوجها الى الجنون بتاجيج نيران غيرته وسوى ذلك من مشكلات يومية متراكمة يؤطرها المسرح بفنونه اجمل تاطير فتثير عند المتفرج نوازع التعاطف الدامع والتراحم المشجعي.

وربما كان هوراس الروماني اكثر البلاغيين القدامى تعبيرا عن الاحساس الحزين حينما يطلب من الشاعر المسرحي ان يكابد قبل ابطاله المعاناة والهموم والاحزان وان يبكي معهم حتى يفلح في جعل متفرجه يبكي ويتنهد.

في فترات لاحقة تباينت الدواعي الفلسفية للمبكي مثلا في الفترة التنويرية خلال القرن الثامن عشر بات المتفرج يسخر من رجل يبكي مثل امراة مفجوعة وطرح بديلا عن هذا بتحمل العذاب والمعاناة والتاسي بالصبر الجميل.

مثل هذه الفروسية النادرة شديدة الاعتزاز بكرامتها الشخصية تخصبت نواتها فيما بعد بالثورية ودفعته ليدفع عن قضيته الكفاحية في الحياة وكينونته الفردية من الانتهاك سواء كان عدوه طبقيا ام غازيا ام فكرا ايديولوجيا مفتقد المبررات وجوده التاريخي.

ساد هذا النمط الجديد من الحزن الشفيف مقترنا بوعي المثقف والعامل والجندي الثوري في ادب الواقعية الاشتراكية بشكل خاص وبات انموذجال اعتباريا

للذين يجدون في موتهم ماثرة للاخرين ودرسا باسلا للارتفاع فوق حدود القدر الذاتي وتعبيرا عن التضامن والانصهار مع قوى تاريخية تمسك بزمام المستقبل بيديها وقادرة على الافلات من الفاشية وان كانت ضحيتها بفقدانها ملذاتها اليومية وسعادتها الاسرية الصغيرة لكنها باحلامها ترسم افقا انسانيا تقدميا مختلفا عن السقوط في هذه ميلودرامية بائسة تفقد الانسان مغزاه الاخلاقي والفكر في دوامة التقنية المتضخمة هذه اذ تختل لدى البطل الميلودرامي ضوابط الموازنة بين الانفعالات البشرية السوية فيجنح الى منطقة استثنائية من الهياج البكائي يفوق حشرجات الخنساء على صخر الندى!!

وبذلك يتضبب معنى الحياة وينحدر الى نوع درامي تنفر منه الطباع المتزنة بذوقها لان الميلودراما تنسج رصيدا قويا يحدق الانسان ويقوده الى التهلكة وتوثيقه بوثائق من العقد الهجينة فيصبح الحزن وسيلة وغاية في ان واحد في خطة مغلقة كرورة.

بهذا الارتباك الفني المسرحي يحول الغلو ما بين الفنان وجمهوره لان المتفرج الذواقة يبحث عن انموذج جدير بانسانيته المتحضرة وهو غير ملوم حينما يغادر كرسيه ويترك خلفه في صالة المسرح الهة الدموع السخية تستشيط اكثر من هيكوبا على بلواها الشخصية!!

جعجعة بلا طحن

غالباً ما تنتاب فنان المسرح الهواجس بعد الانتهاء من تمرينات يومية شاقة مضنية ويوشك على تقديم العرض ويتساءل مع فريقه ما جدوى مسرحيته هذه؟ هل تسحق كل هذا العناء؟

ماذا سيقول المتفرج عن هذه الاسماء اللامعة من الممثلين والحرفيين الذين اتخذوا من اسم المؤلف ذريعة ما لابراز ذواتهم من خلاله وربما سيكون (المخرج) من بينهم في موقف مرتبك واكثر حساسية لانه يلخص كامل التجربة وعنوانها وامتداد تاثيرها على الجمهور.

كلنا نتذكر عروضاً (عراقية) بذل فيها الغالي والنفيس مناظر قد استهلكت فيها غابة صغيرة من الاخشاب وبحيرة من الاصباغ وقبيلة من الممثلين وعمال المسرح ووفدت اليها امة من المشاهدين وكانت النتيجة مخيبة للامال!!

ولو توفر المتفرج على أدنى حس جمالي مقبول لرفض فكرة العرض وطرائق التمثيل وخطة الاخراج ومقاطع الحوار..

والانكى والأمر كما يقال ان يشعر كادر المسرحية بذلك الخواء والعبث قبل الجمهور! وترى من يتبرع منهم لاخبارك قبل العرض بسخف هذه التجربة وعنجهية مخرجها وتعنت كاتبها وتصر بارادة فنية لا تقهر على تلقي العرض بروح محايدة بلا مواجهات مسبقة سوى ما ستقدمه لك ذائقتك من تفسير وتاويل لرموز العرض واشاراته!

ماذا تفعل عند رفع الستار الذي انتظرته لينقلك من عالم الواقع الى عالم خيالي حر حين تجد نفسك مكبلا بقيود واقعية اكثر صرامة من الحبس الانفرادي او الجمعي؟

فلا وجود لاية فعالية نشطة او عملية فنية محفزة على الخشبة تحرك فيك دواعي الفرح والغبطة المسرحية التي سبق لك ان تمتعت بها في عروض فنية سابقة وتجبر نفسك على البقاء في كرسيك حتى نهاية العرض وتعلل النفس بنكد الدنيا على الحر الذي سدت من دونه الابواب وخاب مسعاه في اختيار عرض مسرحي مناسب وقد يدفع النفاق الاجتماعي البعض الى ان يصفق مع المصفقين او يرتقي الخشبة ليهنىء المخرج او المؤلف او الممثل وسواهم عند نهاية العرض على هذه الضجة التي لم تسفر عن شيء ولو كان بقدر مثقال ذرة من الفن يداري بها خيبة امسيته الضائعة!

هنا لا مجال للحديث عن مسرح جاد وغير جاد!! لان العرض دون مستوى الفن واكثر فجاجة من العارض واليومي والتافه.

وأحياناً تذهب بنا الحيرة كل مذهب حين نجد اشباه هذه العروض تستقطب نمطاً خاصاً من الجمهور ولو تتبعنا (الحيثيات) والوقائع لوجدنا أن هناك فناً مندرساً تحت ركام العرض وفوضاه يلوح من مخنوقاً مثل اغنية او (بستة) او (رقصة) او (قصيدة) او (وجه فاتن) في تشكيلة (الفرانكشتايني)` هذا!! وبالطبع لا علاقة لهذا المسموع والمرئي بفنية العرض المسرحي!! ولا يحق لمخرج هذا العرض المزعوم التفاخر بنجاحه بين جهال المهنة اما سراة القوم من المخرجين وهم نادرون في العادة فلا تغريهم مثل هذه النجاحات!! السهلة التي ينفخها الوهم ويجذبها السحت الفني الحرام في محراب المسرح مصنع الخيالات الملهمة للانسان وهو يصنع عالمه ويصمم أشكاله بما

يغذيه من طاقة وجدانية لتلك الحوارات والاحداث انسان هذا العصر وخلاصته (الممثل) كما وصفه شكسبير ذات مرة.

مقاربات من محترف التمثيل

يختلف أداء الممثل العراقي حسب تكوينه الفني وذائقيته الجمالية فترى قسم منهم يركز على منظومة صوتية فيها فخامة ورنين ومد وقصر تستقل عن مكونات التمثيل الاخرى فيصبح الجسد-مثلا- ملحقا عرضيا بالظاهرة الصوتية او مجرد رعشة او فاصلة ثقيلة تختلج عبر قناة الصوت لتشغلنا عن مدياته المسموعة وتحرضنا على نسيانه واهماله لان هذا الجسد يتعطل وتبقى لوازمه من ايد وسيقان ووجوه وهياكل منجزفة بكاملها او لاهثة تروم اللحاق بالصوت الذي هو اسرع منها بالتاكيد في الوصول الى عمق الصالة وجمهرة المتلقين.

وهناك قسم اخر يعالج الأمر بطريقة مغايرة فترى الى منظومته الجسدية الحافلة بالمرونة (البلاستيكية) والقادرة على رسم تكوينات جمالية على اديم الفضاء اللوني والضوئي والتي لا تتجانس فيها المرئيات مع المسموعات الحوارية او المؤثرات الصوتية لانها تبدو مثل قشعريرةتناب جلد الدور من الخارج فتنمل اطرافه وتربكه لبرهة ليتخلص من ثم من ثقلها واختراقاتها الخارجية الفاهية المتضادة مع فضاء الرؤية وتشخيصاتها لذلك المجرد الحركي الذي يرسم خطوطه وزواياه في افق قابل للقراءة الجمالية التعددية بما يحفزه من تاويلات علاماتية تختلف تفسيراتها من متلقي الى اخر، ومن جمهور معين الى اخر، ومن ظرف زماني ومكاني مغاير في ظروف مشاهدة متباينة وكل مخرج (بما فيهم المتحدث عبر هذه السطر) يطمح لوظيف اساليب المعاصرة بوصفها منظومة كما يعرفها قاموس المصطلحات الادبية من التمظهرات الفردية الفكرية — الفنية.

والتي تصبح لدينا خاصة بابداع الممثل مثل فرادة طباع الشخصية التي يقوم بادائها ونوع العمل الذي يشتغل عليه وطبيعة لغته وتصوره الفني.

كنت —مثلا- قد طمحت لالتقاط النزعة الاسطورية في رسم تكوينات الممثل في الصبي جلجامش ويكمل هذا المنحى بحثنا عن (الروائية) في مسرحة رواية (الاشجار واغتيال مرزوق) لـ عبد الرحمن منيف، وبحثنا عبر الايقاع الشعري في الاداء التمثيلي مثل (من يهوى القصائد) لاسيما في تجربة السياب التي تشكلت حجراتها من الوحدات الغنائية للأشكال الوجدانية لبدر شاكر السياب وكذلك في ما استطعنا مقاربته في بعد تشكيلي يستلهم لوحات جواد سليم ونحن نخوض تجربة جواد سليم يرتقي برج بابل وهناك ما توصلنا معه بمفردات المسرح الادبي المعاصر من توظيف للاسبلة والشرطية والجوتسك والكروبات ورقصة الباليه او الاقنعة او الرقص المحدود في رقعة العرض مثل مسرحية الليالي و الغوريلا ليوجين اونيل والارتجال في مسرحيا مغامرات مسرحية وجاك دارك.

هذه المحاولات التي غالباً ما نود ايصالها مع المخرجين العراقيين الى الجمهور تفسر في حالات خاصة بما يتنافى والجهد التنويري الذي يفترض للمسرح ان يقوم به، للاحساس بمناخ الحداثة المسرحية التي تلف العالم باصدائها وبابتكاراتها الخارقة عبر عادات الفرجة التقليدية الساكنة لكثير من المتلقين غير الباحثين عبر تجديد الخطاب المسرحي الراكد باخر اكثر حيوية وابداع ومواكبة الجديد وربما هذه واحدة من معضلات التلقي الخاصة بالنقد والاستجابة للطروحات الفنية الجرئية المغيرة لتضاريس السائد مسرحيا في العراق منذ فرة الرواد امتدادا الى تلامذتهم.

كل مخرج سواء عن طريق (الايحاء) او الافصاح المباشر يريد من ممثله الانسجام مع خطته الاخراجية وهي تسعى لتكريس معالجة حديثة لفضاء جديد مغاير في

كثير من وجوهه لما تم الاتفاق بشانه عبر سنوات الماضي القريب حيث كان الرواد وتلامذتهم معينين بالاطروحة الاجتماعية اكثر مما يعنون بترقية الأسلوبية الفنية والجمالية للعرض وبذلك يلحق الحفيف بماكنة العرض المولدة لعلاماته الفنية وتشفيراته التي يحلها المتفرج جماليا اولا واخيرا بوصف المسرح ظاهرة فنية وليس وعظا ايدلوجيا او نتاجا فوقيا لمعايير سلوكية اخلاقية مقفلة او متزمتة غير قابلة للتداول الحضاري الذي يفترض ان يباشره الفنان بشكل عام وفنان المسرح بشكل خاص لترقية الوجدان الجمالي الشعبي للجمهور.

ولتحقيق هدف جليل مثل هذا يطمح المخرج الى اقناع ممثليه في البحث عن اسلوب ادائي خاص مثل ما حاولنا في بحثنا عن التعبيرية الذي وصل الى ذروته في مسرحية المنقذان وهي من تاليف الالماني راينهارت وكل اسلوب يقتضي قدرا من التحكم والضبط والضبط الذاتي من الممثل وباشراف المخرج مبتكر العرض وصانع احلامه الجمالية.

ومثل اندماج الاعراق البشرية واختلاطها كذلك تنصهر الاساليب لتكون عند المخرج المبدع مسرباً خاصا تتجلى عبره مواصفاته الخاصة واسلوبيته وتاويلاته الإبداعية لنصوص قد يكتبها هو او غيره من كبار المبدعين في التاليف الدرامي العالمي. وكذلك لكل فترة تاريخية من الكتابة تحفيزات خاصة بمدركاتها وطرائق تليقها يبنى عليها (المخرج المعاصر) تصوراته الفائقة فنيا لمعناتها لا من حيث تاويل موضوعاتها فقط وانما ايضا بابتكار جسم شكلي خلاق يحاول منافسة الاصل الجيني للنص المكتوبة كلاما حوارا وغير الواضح شكلا لان الشكل الممتلى بالرموز والعلامات البديلة هو مهنة خاصة بمخرج العرض المسرحي وليس هدية كامنة يقدمها الفنان المؤلف له عبر نصه!!

فالمخرج هو من يبحث عن الشكل بمعاناة قد تصل أحيانا الى معاناة الكاتب او قد تفوقها أحيانا وفي حالات معاكسة قد تتخلف عن الكاتب الدرامي فتسيء بذلك الى المحتوى الفني والفكري للنص وتنعكس بوضوح في العرض الذي يتداعى امام جمهوره الذي ينفر منه فيذرف كادره العضة والمرارة وخيبة الرجاء!!

ان تحريك فضاء العرض من خلال تملك مفاتيح خلاقة يملئها اداء الممثلين المتدربين على طرائق حديثة ومعاصرة هو هاجس المخرج العراقي في يومنا هذا لاسيما بعد ثورة الفضائيات البصرية وازدحام المشهد الإبداعي بمحركات غير تقليدية كلها تدفع المخرج وممثليه للارتقاء الى مقاربات نوعية خاصة تدخل البهجة للنفوس الرقيقة المرهفة الباحثة عن اطر مغايرة ان تثاؤب المشهد التقليدي يحذر النزوع التغيري ويغيب العقول الملهمة ويشرنقها بوصايا ميتة غبية لا تصلح لمجابهة المستقبل لانها مغلولة وفصامية ومتخلفة عن منطق العصر وعن الحضور الجمالي للمسرح العالمي في معناه المعاصر والحافل في التجريب لكسر الاطر التي تعرقل انفتاحه وحركة رموزه واستعاراته وكناياته الأسلوبية الجديدة المقترحة .

ان العروض التي تترسم منهجيات المبدعين الكبار من ستانسلافسكي وبرخت وبروك وباربا ومينوشكين الى عروض الفضاء الراقص او المعتمدة على الصورة التشكيلية والسينمائية ضمن اطار المشهدية المسرحية الجديدة ما زال يشدنا جميعا في الاخراج بشرط الحفاظ على شخصيتنا الأسلوبية.

يمكن للدراسة الجادة والمعمقة والمقارنة لما استطاع مسرحنا العراقي انجازه في تعامله مع منظومة الحداثة والتجديد والابتكار قياساً لما تم التوصل اليه في المسرح العالمي من شانه ان يدلنا على اوجه خاصة في هذه المقاربات.

ولو تصورنا الصورة المتقدمة التي نطمح لانجازها لوجدنا عناصرها غالباً ما تكون غائبة في عرض خاص ولكنها متناثرة في عروض عدة ومنها: جدية النص حرفية المخرج مهارة الممثل وقدرة العرض على تقديم حلم جمالي محفز ومشحون بطاقاته الإبداعية، وحضور سينوغرافية معمولة بحذاقة وشفافية وثقافة فنية عالية.

لذا ليس من المستغرب ان تجد ممثلا حاذقاً وسط جمهرة من ممثلين مكتوباً بشكل رصين لكنه محاصر بحوارات مهلهلة او منظر يتوسط منظر من خائبين فيسارع الى الابلاغ الخطابي هذا المخرج دون ذاك الذي ينحدر في احلامه الكوابيس وهو يتقلب تحت ستر في التصنع الغامض البغيض ليوحي للمقنطعين امثاله بانه على قامة هي غير قامته!

لكنه يتصيد بظلام الصالة ولا يضيء لها قنديلا على المنصة.

حزام فينوس

هل يتعين على الممثل ان يشد حزامه على وسطه وان يربط شرائط حذائه وهو يركب دوره المسرحي؟ كان جعفر السعدي يعتقد ذلك ولاسيما ان سالفيني الممثل الايطالي المعروف كان قد اضاع شخصية الدور لانه احتذى خفية كما يؤكد ذلك ستلانسلافسكي.

وغالبا ما يتطير جاسم العبودي من الممثل الذي ينظر الى اقدام زميله فوق الخشبة! او يتناسى سحب بطنه وابراز صدره وتقويم ظهره عند الوقوف او المشي بل كان يريد من ممثله ان يمشي وكان معلق من راسه بخيط.

حتى ابراهيم جلال المولع بالشكل حسب ذائقة تلكم الايام السالفات كان مغرماً بالممثل الذي ينتصب جذعه لكي تمليء رئتاه بالهواء الكافي لكي يصدر صوت الممثل من قرار مكين.

وقل كذلك عن بدري حسون الذي لا يروقه الخلل بالاصول المتناغمة لمكونات العرض وحتى لا نتكهن بصواب هذا الاسلوب المسرحي او ذاك عند مخرجينا المذكورين ونقارنهم باجيال جديدة من المخرجين الذين- للاسف- رغم اكتهالهم ما زالوا مغيبين او كانهم اشباح او ظلال وحلقة مفقودة في تطور مسرحنا الراهن فلا يذكرون بالملمات ولا يعطون جائزة ولا يتم تقييمهم وفق شروط ابداعية ربما احد الاسباب ان احزمتهم لم تقع في موقعها التقليدي بين خطوط الول والعرض المسرحية الشائعة لا تجد مسيراتها في هذه التجارب الحديثة التي اعادت التفكير في فكرة العرض المسرحي نفسه فنقلته من حال الى حال اخرى غير معهودة فاثارت القلق وتطلبت البحث عن تفسيرات غير متيسرة للكثيرين وواحدة من بين تلك المشكلات ان الممثلين خرقوا قاعدة السير على قدمين وتحول المشي الى ضرب راقص واختلت ترابية الاصوات في الحنجرة وصار النشاز السمعي متازرا مع البصري وانهزم هيكل المنظور المتوازن فظهرت بؤر متحركة طائرة مرتجفة!

وصار الحزام نافلا فلا احد يتزنره وان حدث فان صاحبه يروم الزراية به هل يدل هذا على تغير اطوار الذوق الجمالي؟

فبات (الميزانسين) (وهو تعبير فرنسي يعني وضع الشيء او اظهار فوق المنصة والخاص بتكوينات الممثل التشكيلية المتبدلة) لا يلتفت جدياً الى هذا الحزام والضابط تجاه انموذجات تجريبية متمردة على المعايير والمقاييس القارة كان الروائي والقاص الفرنسي (غوستاف فلوبير) قد اشار الى هذا التبدل في الذوق الجمالي بعد ذلك الاثراء

الفني الذي انجزته روائع ابداعية متميزة وارتقى الوعي الذاتي لدى المتلقي المعاصر وغادر الرقعة الجمالية التي كانت تحتلها (فينوس) بنسبها المثالية الذهبية لدى هوميروس ان حزان فينوس قد تمزق على كرش سانشو بالطبع يقصد رواية دون كيخوته لـ سرفانتس التي تعتبر ايذانا بطور تقدمي جديد وسخرية من الروايات البطولية القديمة وكان حظ المسرح الحديث موفورا في توظيف هذا الكيتش او المبتذل والمنبوذ فبت ترى مثلا اثداء انثى لدى العراف ترسياس الحكيم اليوناني الاعمى عند الكاتب المسرحي (ابو لينير) يا ترى ما مال حزام سانشو بعد ان غادر كرشه الى عوالم مجهولة؟!

جان جينيه وتدمير الأبويـــة

لم تشكّل الكتابة عند جان جينيه بعداً مرآوياً للواقع بل استطاع بنصوصه المسرحية ان (ينفي) الواقع الاجتماعي الضاغط، باختلاق قوانين جمالية شكلانية حرّة تتوازى مع توقه الذاتي الى الحرية ضد الاستلاب الواقعي الذي أجبره على الرضوخ في سجونه، ومؤسسات عقابه، وعاداته، وطغيانه التأريخي، على الآني. أراد جينيه أن ينفي قوانين الواقع الاجتماعية السائدة في زمن الكولونيالية والرأسمالية، ويجلب بديلاً عنها قوانين الشكل الفني الوهمية، والمصطنعة، والزائفة عن الأيدلوجيات المكرسّة او الشمولية، حتى إن ظهرت في نصوصه، عذابات ذاته المضطهدة والمستلبة وهي مفعمة بالكراهية، والقلق، والتمرد على طمأنينة زائفة وسط عالم من القسوة والرعب . أراد أن يكرس لعبته الجمالية باستبدال وهم الواقع بوهم الفن، أراد أن يدمر البنية الراسخة التي تلمّ شتات الواقع المتشظي، بوحدة تخيلية، من نمط أرفع، وأكثر عاطفية، ومثالية، لا يوجد فيها كائن أعلى سلطوي، وآخر أدني تابع .ان فئات مجتمعه المسرحي، من زنوج، وعرب، وفهود سود أمريكيين، وجنود حمر ألمان

وخدم، ورهبان، ومجرمين، وشاذين، وجنرالات فرنسيين .... أصبحوا بعد أن أنعشتهم الرؤى الإخراجية لنصوصه، كائنات خيالية لا تحيا إلا في مسرحه الفردي الخاص. يقول سارتر عن مسرح جان جنيه بأن أفكاره حلقة دائرية متزايدة السرعة باستمرار وإن قالب تفكيره مثل قرص متعدد الألوان ينتج الأبيض، منطقة زائفة، كينونة ومظهر، يجذبه للمسرح، الزيف، الخداع، التصنع، والمسرح أبرز أنواع الزيف وأكثرها حذاقة، وشيطنة، واصطناع .إن جينيه يقلب أوضاع ممثليه وشخصياته بلعبة الأقنعة، أبيض يضع قناع أسود، وأسود يضع قناع أبيض، ونسوة ينقلبن على طبائعهن البشرية فيظهرن بمظهر الرجال، ورجال يظهرون بمظهر النساء، كأنها شخصيات مخترعة لا حقيقة لها خارج نطاق خشبة المسرح .وحتى جمهوره يصيبه وباء جينيه الانشطاري، فيتحول بدوره إلى كائنات مراسيمية تسهم في طقوس وثنية ما بعد الحضارات وبتراتيل ما بعد المسرح، والدين. شخوصه تملصت من منظورها النفسي والاجتماعي وكينوناتها الطبيعية الحيوية، اللصيقة بنفعية المصالح والمآرب الأرضية، لتتحول إلى طيف أقنعة تقود إلى متاهات من التوهم، واصطناع الرغبات الغرائزية لتتقابل عبرها اللذة بالمنظومة الأخلاقية، التي يصر على التصدي لها، بروحه العارية، التي تزداد شبقاً عند التحامها مع الواقعي الساخر والمبتذل، يدهشه البعد الفضائحي (لذاته) التي لا تحب ستائر، وقواطع الحجب، بقدر بحثها عن حقيقتها الوجدانية، العاطفية ليحتمي بشظايا تدميرها ، من التدميرية الحقيقية التي تزخر الحياة بها، لاسيما في فرنسا الكولوينالية وأوربا الخارجة من حروبها الضارية، والماحقة لكرامة الإنسان ووجوده، او بما أفرزته من نظم شمولية، وشبكة عقائدية، لاصطياد البؤساء من الناس، واللقطاء، والمتسولين، والمتخلفين عن ركب الصناعة في بلدانهم الفقيرة أراد جينيه في مسرحه ان يصدم جمهوره لمرتين، مرّة في زيادة حدة الواقع الاجتماعي المتردي الخشن، وأخرى في تأكيد كثافة فنه الجديد،

بتهديم الشفرات الفنية التقليدية المقننة، وسعيه إلى ابتكار شفرات فنية متعارضة مع المكرس، سواء باللغة أو التقنيات أو اكتشاف سنن (ما وراء المسرح) meta-theater وهنا، تتعمق (مسافة جمالية) من نمط مبتكر تنزع الجمهور بعيداً عن عاداته، وأعرافه الامتثالية، والاندماجية مع ثقافة شائخة، مريضة، يحق لمثله أن يثور على مردودياتها النفعية، ويثور على قوالبها الأيدلوجية، والتجارية، والتكنولوجية، جينيه يقف بانحلاله الأخلاقي، ورغبته العارمة لتدمير ذاته، وثوابت مجتمعه، وثقافته البرجوازية، يقف ضد محاولات تحذير الناس، وإشاعة النزعة الاستهلاكية بما تروجه الشركات والمصانع الرأسمالية من عبادة (فيتيشية) للسلعة، وما تجرّه من أحادية تنميطية للذات الإنسانية، ومن كبت ومصادرة تحت وطأة الإعلانات الترويجية الطاغية في رأسمالية السوق . هذا التململ من حالة (التشيؤ) او تسليع الكينونة البشرية، أطرّ تجارب جينيه المسرحية، وخلق الانطباع عنه، في انه كافح ضد تجريد الإنسان من صفاته الإنسانية، حتى ان كانت صادمة لا يطيقها الذوق العام، المتشكل من كتلة صلدة، صماء . أراد أن يقوض الحذر العام الخاص بثبات ما يسمى بـ(الهوية) المتعالية، في محاولة منه لتقويض هذه الهوية المفترضة الزائفة - أيضا — بنفي الذات في علاقتها بالموضوع وتهشيم المفهومات والتصورات عن عالم ميت، قديم، لاشأن له بعوالم فردية متنوعة تريد أن تؤكد كيفيات نظرية جديدة في التعامل مع العالم، وموضوعاته، بطرائق ذاتية خاصة بأساليب رؤى مغايرة .

في مسرحية (الخادمات) تظهر غرفة نوم السيدة، مؤثثة على طراز لويس الرابع عشر الخادمة (كلير) ترتدي قميصها الداخلي لهجتها مأساوية، مبالغ فيها تقول إلى الخادمة (سولانج):

هــذه القفازات الأبدية علقيهــا فوق البالوعــة .

سولانـج : (تجلس القرفصاء، تبصق على الحذاء الجلدي اللامع، لتلميعه

كليـر: انظري الى صورتك في حذائـي (...)

السيدة : ما أشد غبطتي عندما أحمل عنه صليبه، سأتبعه من مكان الى مكان، من سجن الى سجن، ماشية على قدمي اذا لزم الأمر سأتبعه حتى الى منفى المذنبين .

سولانـج : إننـا فاتنات مفعمات بالسرور وأحــرار .   (ستــــــــار)

قدمت أعمال جينيه في فرنسا، وكانت القضية الأخلاقية تنظر من زوايا نظر مختلفة، يساهم في صنعها المخرجون والنقاد، والجمهور بأصنافه المختلفة.

وكذلك فهمت أعماله بطرق متنوعة في ألمانيا، وفرنسا، وأوربا. وحاول بعض مخرجينا العرب أن يقدموا أعمال جينيه من منظورات مختلفة أيضا.

يقول جينيه :

(.. أعتقـد أن العرب لاتهمهم أعمالي في هذه المرحلة .)

ويعقب (أنا أعرف العرب عندهم حساسية) أخلاقية، مفرطة)ان بطله الفرنسي أكثر حرية في رفضه، بعد أن تحرر مما أسماه بالإرهاب العسكري، والسيطرة الدينية الكنسية، حتى ان كان رفضه غامضاً، الأمر الذي يذكر جينيه بأعمال كافكا، وبطله في رواية (القضية)، الذي كانت حياته معرضة للخطر، لكنه في الوقت نفسه كان يمثل دوراً غرامياً، هزلياً مع امرأة !

استطاع – جينيه – كما يذكر أن يكون أدبياً، وسط اللصوص، والبوهيميين في فترة خاصة .

لقد كانوا يتكلمون فرنسية سليمة، وكانوا يقرأون كتباً جيدة، ربما هنا نفهم مغزى ردّه على أحد منتقديه، الذي لم يقتنع باللغة العالية (للخادمات)، وقوله :

وما أدراك بأنهن لا يتحدثـــن هكذا .

يكتب ناقد عن جينيه بأنه كان يتوجه تدريجياً إلى ممارسة الشر والجريمة، وبالولاء نفسه الذي يتوجه فيه القديس إلى الفضيلة والطهارة .

(...) يحوّل الجبن والقتل والخداع إلى فضائل لاهوتية، منطق شهواني لبيدي لنصوصه ويصف الناقد أسلوبه، في رواية (سيدتنا ذات الأزهار) بأنه مستوى عالي من السفسطة والثقافة والفكر، غنى في المفردات وحذاقة في التركيب والمبالغة في الاستعارات، والإحساسات الهارمونية في الوزن ..

وشعره المسرحي، محدّد بعنف مروّع، وعدوانية شعر يغمر الحاضرين ويشوشهم ويثير خجلهم وسخطهم ..

كما يجد غولدمان (الماركسي) في جينيه (واقعيـة) ويجـد جوفيه ان جينيه (طبيعي)، ويجده ليتزو بأنه (برختي). وآخر وجد في جينيه ممثلاً لما وراء المسرح بوثائقه النقديـــة المستمرة عن صورة الأنثى الأصلية وهي (الدعارة) من خلال قنوات (سادية شعائرية) خلقها الرجل بخياله (زبائن) الماخور !

الهام شعري، وكبح الذات والسيطرة عليها بروح تدميرية سافرة .

أعتقد باتريك أو هيجنيز بان جينيه أول من فتح الأبواب على جمال الشذوذ الجنسي، وعلى الحزن الكامن فيه .

رغبة جينيه الشاذة، والمزدوجة، يوجزها هو بنفسه حين سكن في فندق الهلتون بالمغرب العربي، بقولــه : (.. لأنني كلب قذر، أحبَ أن أرى هؤلاء الأنيقين يخدمون كلباً قذراً مثلي !) .

وهو بالطبع يستبطن مشاعرهم تجاهم، وقناعتهم الطبقيــة والأخلاقية، بأنه مجرد كلب قــذر !

لم تدع قراءته لما يكتبه الغربيون عن (الأدب العربي) ان يلم بحقيقة الإبداع في عالمنا العربي، لذلك يسارع بالحكم بأنه أدب لا يمس القضايا العالمية، بل حتى أنه قاصر على ملامسة الشعور العربي نفسه .

ولا يخفى جينيه سبب منعه من الدخول الى أمريكا، بسبب شذوذه الجنسي، ولصوصنيته السابقــة .

ويضيف:.. أيضاً لا أستطيع دخول (روسيا) لأن جدانوف صادر كتبي في عهد ستاليــن . ويذكــر أن كاسترو الزعيم الكوبي، كان صديقـه

(لكني — كما يقول جينيه- لا أقبل منه أية دعوة رسمية)

يرى - جينيه - ان رجال البوليس لم يكونوا إنسانيين قط، ويوم يصيرون إنسانيين، فأنهم لم يعودوا رجال أمن . ومن تجريداته في الحكم على الكتاب، كان يعتقد بان كامو ينفعل أكثر مما يفكر، وان فكتور هيجو كاتب ديماجوجي .

يعيد جان جينيه في مسرحياته دائماً، تفحص مفهوماتنا الأخلاقية – والاجتماعية والعقائدية بوعي شقي لواقع شقي هو الآخر، ومن خلال لغته المتخيلة يرسم فضاءاً جديداً يجمع فيها تفكك الأسرة الغربية ويلاحق كيفية تصدع قلبها المدني، ويدرسها لا كما يبحث المحللون عن (الأرض) بل يتأملها بذكاء عاطفي – وجداني، على ضوء معطيات جديدة، مفارقة، ومتغيرات حاصلة، ليعيش في وسائل بشرية، متطرفة، نابذة للأخلاق المتداولة، ولقدريتها المرسومة بشكل قبلي للحياة، انه يخلق عالمه لحظة بلحظة، بمثل ما يفعل في الحياة، تراه فاعلاً في المسرح في الخادمات تبزغ المعجزة لا في انتظار المخلص، بل انه يمارس ببساطة دور الهيمنة للسيدة الغائبة من قبل الخادمـــات أنفسهن .

انه يمثل عالمه الجمالي ويتكيف معه ويوحده بعد ان كان منفصلاً في عالمين متميزين، الحياة والفن حيث يزج نفسه، ويذوب في عوالمها المتخيلة العجائبية، بمثل ركوبه كوارث الحياة . ثمة تطابق بين شخصية الراغب بتدمير الحياة بمثل شوقه العارم بتدمير أشكال المسرح، وتدمير المجتمعات الغربية، وما كرسته من ثقافات متتالية في تاريخها فهو يعتقد بان شكل المسرح لم يعد مجدياً ... وأشكال الكتابة الموجودة حتى الآن استهلكت بما فيه الكفاية ويؤكد تأييده للصوص العالم كلهم ضد الأمريكان الأغنياء ويضيف : (إننا كلنا سراق، إنما هناك اللص الشريف، وهو الذي يسرق الأغنياء ويعطي شيئاً للفقراء، وهناك اللص الخائن المجرم، الذي يسرق الفقراء ويتقاسم مع أمثاله، ما سرقـــه .)

وفي علاقته مع الديـــن، يرى بان الإنســـان قد يكون وفياً بدون دين، او خائناً، وله ديـــن .

ولا يضمر إلحاده، فهو يقدسه، بمثل ما يقدسّ الآخر دينه السماوي . هو يشعر بأنه طفل مهجور، بلا أم لا أب .

ويقول : (تسولت لفترة من حياتي، وكنت أنام في الشوارع وتحت الجسور)

وكان في حياته البائسة يسرق، وينام مع الرجال من أجل لقمة العيش !

كان جينيه عازماً على حضور مهرجان المسرح العالمي الأول في العراق، وحين سأل عن عزمه لحضور المهرجان أجاب :

... طبعاً .. هذا إذا لم يعقني المرض أو أي أمر يمنعني من الحضور لقد وجهّوا لي دعـوة رسميـة .

يعرف جينيه العربية الدارجة (المغربية)، ويستطيع أن يتهجى الحروف العربية، ويكتبها بدون أخطاء كان كما يقول محمد شكري عنه، إنسانياً جداً مع الشباب السود والسمر، ويشفق على البائسين . ويتناول كثيراً من الأقراص المخدرة، فلا يعود يتذكر جيداً ما يحدث له، لم يكن صريحاً مثل تنسي ولميامز، بل كان مغروراً .

ذهب النقاد في تقويمه مذاهب شتى، حسب منطلقاتهم الفنية والجمالية والأيدلوجية، اتفقوا على أن مسرحه ضرباً من الأحاجي، وعواطفه يتداخل فيها الحب بالكراهية، والحسد في الازدراء .

ويعتمد على المراسم المازوكية والسادية (كما في الخادمات مثلاً) وكأن الشر في داخل جينيه هو استعارة فنية من حقائق الدنيا نفسها، وما رجل المصارف سوى سارق محترم ! وما الراهبـة إلا بغـي متساميـة .

بمثل هذا الرفض الشنيع لأخلاقية الواقع، يعبّر عن كم هائل من محركات الروح التدميرية، التي دشنها في سلوكه العام، على مستوى الشخص الاجتماعي، وكذلك عبّر عنها في سلوكه الإبداعي، وهو يكتب نصوصه المسرحية .

عبّر عن تدميريته هذه، بما يسمّى بـ(التماهي الاسقاطي) حيث صبّ سوءه وعدوانيته على مجتمع البرجوازيين، مثل السيدة في مسرحية السود، وجنّب الخادمات اللواتي يتعاطف معهن من هذه الشرور، وكأن يقدم (هوام) Phantasy على شكل نصوص حسّية مسرحية، من قتل واغتصاب وتدمير، كاستعارة لأشكال إشباع بدائية، ورغائب جنسية مكبوتة .

روبرت بروستاين يوصف جينيه بأنه سيمائي، إبداعي، خصي، بميوله الراديكالية الميتافيزيقية، وهو معادل عصري لديانات الغموض والأسرار، وانه يبرر فشله في مسرحية الخادمات، بأنه راجع إلى تحيّزه إذ يجعل الشخصيات على المسرح تشبيهات حسب لما هو مفروض أن يمثلوه .

لقد أراد جينيه ان يرّد الاعتبار لما هو خسيس !

بان يجعل من الرجس شيئاً أنيقاً، غنائياً، شاعرياً، انه (هدّام) ضد المدنية والمجتمع المحترم، ويبحث عن اللعنة من جنسه البشري، كأنه يعيد توصيف رامبو لنفسه وهو يكتب (كانت النكبات ربي . لقد حططت نفسي في الوحل، وجففت نفسي في هواء الجريمة .)

هل وصل جينيه في مسرحه حقاً الى تقديم صورة فنية، لإبادة الجنس الأبيض بأسره، كما يدعي بروستاين ؟ حتى القضاة هم متلازمون مع الحياة .

يقول القاضي في مسرحية (الشرفة) : ان وجودي بصفتي قاضياً هو فيض منشق من وجودك بصفتك لص .

هل هذه الروح العدوانية، تعبرّ عن نفسها بالحروب التي خاضها الغرب الكولونيالي، بوصفها من أمراض الجسم الرأسمالي نفسه، ومن إفرازات التدميرية الاحتكارية ضد المستهلكين، المحاصرين بأشدّ أنواع الاستغلال، والتهميش والإبادة ؟

يذكر كريستوفر إنيز – بأن قهر الشعوب المستعمرة في مسرحيات جينيه، لا يطرح بغرض إبراز التحرير السياسي، ان البؤس الذي تعانيه هذه الشعوب يتم إعلاء قيمته باعتباره خطوة ضرورية في طريق السمو والتأله الروحي الذي يعتمد بشكل كبير على قسوة المستعمرين وظلمهم ويضيف إينز :

لقد احتلت الرموز الجنائزية مركز الصدارة في مسرح جينيه محل علامات رمزية أخرى مثل القبضات المضمومة والأعلام الحمراء التي عرفها المسرح السياسي .

في قراءة للمسرح المعاصر، يثبت جان بير رينجير بان مسرح جينيه يعتمد على (التمسرح)، وعلى تأكيد الإيهام بكل صوره، ذلك لان جينيه يرفض العالم الواقعي، ويروم خلق عالم تسوده (الطقسية) و (الموت) .

وهنا تبرز الحالة التدميرية بربطها للعالم الحسيّ الواقعي، بعالم الفن، باختلاط عجيب، وليس مثل جان جينيه من ارتبطت حياته بانحرافاتها الشنيعة، بانحرافات فنه المأخوذ بانزياحاته الشاذة، الخارجة على قوانين الحياة، ينتقم من الأبوية في الفن، وهو ما تبيته رسائله إلى مخرج أعماله، لأنه أن كان لا يفهم كثيراً في الإخراج المسرحي، فانه يفهم نفسه أكثر من أي إنسان آخر.

المصـــادر

١- جان بيير رينجير / قراءة المسرح المعاصر

ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم

مطابع المجلس الأعلى — القاهرة : ٢٠٠٤ .

٢- كرستوفر إينز / المسرح الطليعي / القاهرة

مطابع المجلس الأعلى القاهرة .

٣- بامبر جاسكوني / الدراما في القرن العشرين .

ترجمة : محمد فتحي — دار الكتب العربي للنشر والتوزيع .

٤- محمد شكري / جان جينيه في طنجـة .

منشورات الجمل ط٢ : ٢٠٠٦ .

٥- روبرت بروستاين / المسرح الثوري .

ترجمة : عبد الحليم البشلاوي — القاهرة.

٦- مسرح العبث / ترجمة د. عبد العزيز حمودة .

المطبعة الثقافية — القاهرة : ١٩٧٠ .

٧- جان جينيه / الخادمـــات.

ترجمة : سمير احمد ندا

مطبعة دار التأليف بمصر .

٨- يوسف عبد المسيح ثروت / دراسات في المسرح المعاصر .

مكتبة النهضة ط٢ — بغداد : ١٩٨٥ .

الفصل الثاني

المبحث الأول

عروض لأسراب مهاجرة

شهدت مسارحنا العراقية عروضا متنوعة جاء بعضها من خارج العراق لفنانين ملتزمين وهم على دراية بفنون الدراما والمسرح لكنهم كانوا بحاجة إلى مخاطبة الجمهور العراقي الذي تبدلت أحواله عما كانوا قد خبروه عنه قبل سفرهم إلى الخارج.

طرحت مشاريعهم وتبنتها وزارة الثقافة وكان المسرحي قبل غيره متحمساً لانه يرى لدى اخيه من جديد ومبتكر في طرائق تقديم العرض وبناء عناصره وإنساقه وشحنه بالدلالات وحين شاهدنا ما شاهدناه من عروض وقرانا ما كتب من نقد مسرحي وانطباعات صحفية احسسنا بنوع من اللبس وسوء الفهم فالبعض انجر من دون قصد إلى تهميش الآخر أو نبذه والتعالي عليه وكأنه أوفد خطر يهدد مجاله الحيوي!!

ويرى إقامة إمارته الجديدة فوق تخوم أرضه الخاصة!! وأملاكه الموروثة ولكن في الجانب الاخر وجد البعض من المسرحيين ان في هذا الترافد نوعا من الحوار وضربا

من الخطاب الجمالي الذي يبقى في جوهره مقترحا فنيا قابلا للتحليل والتفكيك بل قابلا حتى للنقض والايحاء بالبديل.

وكثير من المسرحيين يعتقدون بان العرض المسرحي يبقى مفتوحا لمثل هذه التساؤلات والمطارحات من دون منة من احد وبلا تفوقات كاذبة موهومة فالموهبة هي الأصل والفكر الإبداعي يفرز نفسه عن سواه بامتلاكه أدواته الفنية المتماسكة وقدرته على تحريك مخيلة جمهوره وهندسة ذائقيته الوجدانية.

ودهمت فضاءات المسرح حركة الأجساد الحرة المنفلتة من الدائرة المنطقية والإجرائية والذرائعية اليومية رغبة منها في تحقيق ارتجالات راقصة موقعة متسامية على اليومي ويبقى الأمر جماليا في حدود المعقول. بعد ان سئمنا من الحركة النثرية الرتيبة الخانقة لعادات الجيد (الطبيعي) اللصيق بعيوبه وتقاليده النمطية.

وتشتق مع حركة الاجساد أشكال (كوريوغرافية) راقصة في فضاء العرض المتولد والمتحول الى مناخات جديدة ترسمها الاذرع والسيقان والاكف وتعبيرات الوجوه وهي تمتح من معين •فن النحت) أحياناً بهذه الحجوم القادرة على تنويع أشكالها المتحركة بلعبة ثنائية تشتمل على السكون الحركة التوسع- التقليص التضخيم — التبسيط الاقتراب الابتعاد العلو- الهبوط..

ونراها في أحيان اخرى تفيد من فنون الرسم والسينما والموسيقى والمعمار تبعا لما تقتضيه من معالجات أسلوبية واضحة الاتجاه ومتأثرة بهذا الحد او ذاك بتجارب بيتر بروك وجروتوفسكي وشاينه وموريس فيجار او بما حققه بارو ومارسو وفيلي وسواهم من الاشتغال على الايماء والتمثيل الصامت او الرقص المسرحي الحديث

ولكن أمام هذا الحماس الجمالي لهذا الضرب من فنون العصر يبقى ثمة معالجات العرض المسرحي بان يعيد الى الذاكرة الجمعية للمتفرجين نصوصاً إبداعية مسرحية وروائية وملحمية وشعرية معادا تركيبها مسرحيا وفق حساسية راهنة ورؤية فنية (حداثوية) منفتحة وكانها تعيد مقولة سانت اكسز وبري عن حزنه الشديد على أبناء الشرق الذين قتل فيهم شكسبير وموزارت وكبار المبدعين لانهم ببساطة لم يعرفوهم فهل يرضي المسرحيون العراقيون ان تبقى نصوص خالدة للمبدعين الكبار عن عرب وأجانب بلا أدنى فرصة لتقديمها إلى جمهورهم؟

الطغيان الحجري في المسرح

رغبت قبل سنوات في التحاور مع المخرج جاسم العبودي وكنا حياك طلبة في كلية الفنون الجميلة (الاكاديمية كما كانت تسمى) وكذلك مع المخرج ابراهيم جلال قبل غيرهما لانهما كان يشكلان ثنائيا عجيباً متنافراً ولكنهما متصلان مع بعضهما البعض مثل قطبي المغناطيس اردت ان اعرف منهما عن العروض المسرحية التي انضجاها للتقديم لكن هناك ظروفا قاهرة حالت دون ذلك وبوصفهما من اساتذتنا المرموقين نحن طلاب الدراسة المسرحية في طور التكوين والتاسيس كانا الاقدر على افادتنا في تلمس الدرب المهني الشاق الذي ينتظرنا بعد التخرج. سمعت عن مسرحية (ماكبث) التي لم تسنح الظروف لان يعرضها ابراهيم جلال، وكذلك شاهدت بام عيني!! (دائرة الفحم البغدادية) التي خنقت في ليلة ولادتها الاولى وهي من اعداد عادل كاظم عن دائرة الطباشير القوقازية لبرخت: وشاء الحظ ان اذهب مع استاذي جاسم العبودي الى الفرقة القومية لامثل معه في مسرحية (عطيل) بدور ياجو مع الفنان طعمة التميمي بدور (عطيل)!! واستمرت (البر وفات) وتعرفت عن قرب على نشاط المخرج عن التمرين وكيفية تحليله للنصوص وطريقة تركيبه لمفردات

العرض باسلوب قريب من الرصانة الاكاديمية المطلوبة وحين اقتربنا من موعد فتح الستارة للجمهور اطيح بالتجربة بالكامل غنقل من نقل من المثلين الى دوائر ومراكز عمل متباعدة لا علاقة لها بالمسرح!!

ورمقت في عين العبودي حزن فنان فرد، لا حول ولا قوة له أمام جبروت الإدارة وطغيانها الحجري فضاعت الفرصة الأكبر وضاعت علي الفرصة الأصغر، لكنه وبإرادة باسلة قرر تقديم مسرحية (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) وأخذت دور (الحاكم) واجدت استخلاص الجانب الكوميدي في هذه الشخصية المتسلطة ورأيت السرور باديا على وجه أستاذنا (العبودي) ولكننا من بين أهل الأرض طرا نولع بالأنساب!

فاتضح أن المسرحية كاتبها (سوري) وهو عربي اللسان وفصيح في لغته وفنه المسرحي لكنه كان (وزيرا) وهنا تفاعل الخط السياسي مع الفني فاندحر الأخير وظفر الأول على أنقاض الثاني الذي بات شتيتا!

ويمثل هذا النسق فرحت حين اسندلي المخرج (سامي عبد الحميد) وهو أستاذي من جيل تلامذة الرواد المذكورين ومعهم أستاذي (جعفر السعدي) و(اسعد عبد الرزاق) فرحت لاني سامثل دورا رئيسا في مسرحية (الجومة) تاليف يوسف العاني التي اصطدمت مع قلم الرقيب قصير النظر والضمير فاوقف التمرين ما قبل العرض الاخير. وتبددت جهود الممثلين الكبار في هذا العمل وجهود الفنان (كاظم حيدر) الذي ابتكر فيه شكل (افعوان) لو اتيح له ان يعرض لبات انجازا مرموقا مثل عصا موسى تلقف سحر مصممي المناظر المسرحية في العراق والعالم العربي.

هنا أتوقف لكي أحرض ذاكرة أستاذتنا وروادنا وفنانينا الجادين على إقامة معرض استعادي لتلك العروض المتقدمة فنيا لكنها أجهت بفعل فاعل وسجلت ضد مجهول!!

واقعة الفنان والجنرال

إن البحث عن لغة صادمة واقتران هذه الفعالية الحرة بالابتعاد عن هالة مزعومة للنزوع الإجرامي الحربي وضع الفنان في مجابهة الجنرال في محاولة منه لتجريده من (نياشين) واوسمة النبالة والقداسة الزائفة وفضح تلك الأنظمة القسرية والقوانين والعادات الاجتماعية المنحرفة التي تبارك القاتل وتسبغ عليه شارات الشرف والتميز!!

هل يمكن للجنرال والفنان ان يجتمعا معاً في النظر إلى الكوارث؟ يعلمنا التاريخ ان زهو الانتصار يلف جثث الضحايا من الطرف الاخر بغلالة اثيرية ملونة صافية حيث يجترح الفنان لها مسارب للمجد المؤثل في حين للضحايا في الخنادق او المطمورين تحت ركام المباني المهدمة اراء مغايرة ربما كانت (الدادائية) ممثلة بترستيان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) واندريه بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) من بين الرافضين لتلك الحروب الهمجية فاقدة المعنى واراد كل منهما بنية خالصة تذكير مواطنيها بهذا الجنون الذي اجتاح سلام البشر فاركسهم في العدم والغباء وكانت وسيلة تزارا جثة الاخرين ونفسه على اجتراح أشكال ومضامين فنية جديدة يصفع من خلالها الخدر الذي دب بجلود البشر فاحال طغاتهم وضحاياهم من المهووسين بالشعارات الشوفينية الى التشبه بالمسوخ او الضواري.

ان البحث عن لغة صادمة واقتران هذه الفعالية الحرة بالابتعاد عن هالة مزعومة للنزوع الاجرامي الحربي وضع الفنان في مجابهة الجنرال في محاولة منه لتجريده من (نياشين) واوسمة النبالة والقداسة الزائفة وفضح تلك الانظمة القسرية والقوانين والعادات الاجتماعية المنحرفة التي تبارك القاتل وتسبغ عليه شارات الشرف والتميز!!

وهنا اختلف الفنان عن سلفه المبارك للطغيان واوقف عملية تماهية مع الجنرال وبات ندا حقيقيا له.

ولم يعد رساما مثل دايفيد لحملات نابليون الاستعمارية او كما كان يفعل الاباطرة والقياصرة من قبل ومعهم الرسامون والشعراء والرواة يدبجون ماثرهم كذا في استباحة دماء الشعوب عن خياراته الحرة وان خاض في سبيلها الاهوال وان بمنطق مغاير للعمليات ثقافة مغايرة لثقافة الفنان ووجدوا الخلاص في قيام المواجهة المباشرة بين هاتين الثقافتين المتناقضتين الفنان الحر يرى الانسانية حائزة على شرعية مقدسة في حين يراها الجنرال المازوم بايديولوجيته فريسة سهلة لشراسته الاستعمارية.

شحذ الداداثيون اسلحتهم لكنهم استلوها من مذخر (تصوفي) يصدر عن اللاوعي ويخوض سجلات اسطورية سحرية ويهدف الى تكريس الفوضى وتداولها في مجابهاته لبوابات المقدس دون اشغال الفكر في البحث عن منطق عقلاني يتعلق بكيفية اثارة الملكة النقدية حين السؤال والاعتراض على برامج ذلك الجنرال الدكتاتور مما اصاب مشروع الداداثية بالوهن والعدمية وضيق الافق برغم انشغالاتها بحث الذاكرة الجمعية لا للاصحاء من البشر بل لذلك السديم المعاد انتاجه بوصفه قطيعا غرائزيا قابلا للتاثر بوسائط الفن ومنه الخطاب المسرحي ببلاغة شكله

وحركية مفاصلة وضوئية تكويناته مستعيرة موضوعاتها من اصول جمعية بعيدة اصولها تخص النوع البشري برمته ولا تتعرض لاحد منهم ولا لاحلامه او تازماته الفردية هذا الضرب من التعميم القافز على التاريخ يؤكد عدمية الفن المسرحي الدادائي حين يقتبس حلوله او يقتفي مثله الاعلى من رائد مسرح القسوة (انطونين ارتو) الذي اقترح التخلي عن الفضاءات التقليدية لمعمارية المسرح وطالب بان تتخذ لانفسنا مكانا يشبه ساحة او حظيرة وان نعلو بضعتها حينما نصممها كما تصمم الكنائس او الاماكن المقدسة ذات القيمة الاعتبارية بمثل ما تكون عليه المعابد في التبت وربما ستقوى اسلحة مثل الموسيقى والرقص والايماءة حتى ان تجاوزت حوارات النص المنطقية على اسكات مدافع الجنرال ونسله من المرتزقة والاراذل القتلة.

مغايرة المألوف البصري

بسبب من تعثر الإضاءة من حيث التقنيات المفتقدة في مسارحنا يسارع المخرج في اللحظات الأخيرة إلى زرع مصابيح الضوء في أعلى السقف وبين الكواليس ومن مقدمة الخشبة بطريقة تنقصها الحنكة الحرفية اللازمة.

فتراه يضغط على أزرار مفاتيح الضوء بطريقة الية رتيبة مما يترك انطباعا بينا لدى المتلقي بان ما يراه من أشكال مشهدية بعيدة كل البعد عن خلق تجانس بين الممثل وألوان زيه والضوء الذي يغمر هذا الشكل المفكك فضلاً عن تشويها على تطور الموضوع الدرامي هذه العشوائية المساحية تهشم الخطوط المحيطة الجمالية لتوزيع الكتل على مواقع الخشبة او الفضاء الذي يقدم فيه العرض وبالتالي ترتبك بالخطوط الصالة البصرية في مشاهدة وحدة العناصر الصورة المسرحية المطلوبة وينفرط المسار البصري عن الصوت وتختل حركة الأحداث والأفعال وتختل عن بؤرتها الحقيقية للوصول إلى ما يسمى بالهدف الأعلى للمشهد.

ان صورة المشهد ليست وسيلة الية (ادائية) لإيصال أفكار مجردة بل أنها جسد تعبيري جمالي يقوم بوظيفته الدرامية- المسرحية من خلال قدرته على تنظيم الحيز المكاني لحركة الممثل والضوء واللون ونمو الحدث وخلق التصادمات والتجاذبات بين الأطراف.

تشيع في المسرحيات الكلاسيكية بشكل خاص التنظيمات البؤرية للبطل الذي يحتل مركز لأحداث وتحيط به مجاميع الكورس والحشود بصفتها شخصيات ساندة للبطل. وربما تكثر التنظيمات المحورية في العروض الرومانطيقية وهي بطبيعة الحال تختلف عن التنظيمات الأفقية التي سادت في عروض التنظيمات الأفقية التي سادت في عروض النقابات في القرون الوسطى بتسلسلها وترابطها حسب مسار حركات العين الطبيعية من اليمين إلى الشمال.

أو يحقق البطل حضورا مميزاً في عملية تبادلية مع فضاء السينوغرافيا الذي يضم في مواقع خلفية وتحتية عناصر تؤكد ذلك الحضور. وكذلك من خلال تجانس عناصر الشكل او وحدات المحتوى حسب أسلوبية العرض واتجاهه ومذاهبه الدرامي مثلا يكون الشكل في المسرحية الواقعية افضل الحلول حينما يتطابق مع مادة الموضوع، اي الالتزام (بالايقونة) الفوتوغرافية وتشيع في العروض التعبيرية تنظيمات هرمية مثلها مثل العروض الراقصة التي تشبك فيها المجاميع بتدرج هرمي تبنيه اجساد الممثلين بتشكيلاتهم الحركية (الميزانسين) وكانهم يرسمون لوحة او جدارية او معمارا نحتياً وتكثر في المسرحيات التي تقدم في مسارح دائرية مع حركات الاقواس واشباهها والدوران مع او ضد حركات مؤشر الساعة بايقاعات تكرارية متدرجة سريعة او متريثة.

اما في تجارب مغايرة للمألوف البصري في ارشيف المسرح العالمي التاريخي فان المشهدية تاخذ منحى فضائياً مشتتاً ومفككاً ويدور باتساق وبغير اتساق في البرهة (الزمنية والمكانية) الواحدة في محاولة لمواكبة الفرضيات التجريبية التي اجتاحت عروض ما بعد الحداثة بعد ان سئمت من بدائل الحداثة في مواجهة التقاليد القارة.

فتفجرت الموضوعات وأشكالها الحركية بخطوط بصرية عشوائية موظفة من كشوفات التكنولوجيا الحديثة تلك التوصلات الأكثر إبهاراً وإشعاعاً من سواها.

وما زالت الإضاءة النقطة الجاذبة للرؤية وللعنصر الدرامي المهم في العروض والبانية لمحور خاص وسط المشهد والمؤطر للأمامي في علاقته مع الخلفي الظهير المكمل وكذلك تقود المتفرج الى نقطة الختام المطلوب التوقف عند حدودها او تخومها البصرية.

وبمقدور الاضاءة ان تحذف وتضيف وتختزل وتركب وتنوع وتحرك وتكثف من مشهدية الصورة المسرحية للعروض ولا تكتفي بوظيفة الاظهار فقط بل تتعدى ذلك الى الوصول للغة اخراجية متقدمة ومبهرة.

المبحث الثاني

البعد البصري للممثل

كل مخرج مسرحي ينظم عالم بصرياته في العرض بطريقته الخاصة فقد كان (ادولف ابيا) مثلا ينظم فضاءه بوحدة قياس بشرية هي (الممثل).

هذا الممثل هو رهانة في تحريك فكرة الزمان والمكان الإبداعية في حين اصر (كوردن جريك) على دميته الفائقة التي هدد بها ذلك المقياس البشري الذي هو (الممثل) وربما غيب الممثل عند (انتونين ارتو) في غياب محمومة وبدعية وجنونية تقترب من الكهانو او العرافة!! محاولا استكناه الخزين الثر للاوعي الجمعي الذي يمثله الجمهور القائم بالطقس المسرحي وهناك من المخرجين من لاحق الاكف والاصابع وربلة الساق والعيون وتقطيبات الوجه لارسال شفراته الفنية يذكر (اندريه فيلييه) في كتابه عن (الممثل الكوميدي) الذي يوصم عادة بانه يحاكي في تمثيله (النمط) وبذلك يستدعي الضحك من البخل والجبن والنذالة والحمق وسواها! فيقلب مصطلح النمط الى وجه اخر لطالما جرى اغفاله بقوله ان النمط ليس مجرد فكرة عامة فالبخيل مثلا عند موليير ليس مفهوم البخل لان التجريد العقلي لو تتابع على هذا النحو فانه لا يصدر عن ذكاء عقلي خالص بل يمكن ن يتشبع بالعاطفة ايضا.

وفي كلا النمطين (التراجيدي) و (الكوميدي) تتم المقابلة عادة عند المتلقي ما بين الدور وشخصية الممثل وكان ستلانسلافسكي وسبقه ديدرو يدعوان الى ضرورة توفر (الرقيب) حارس البوابة الحقيقية للدور لكي يقدر على ممارسة وظيفة

الضبط والربط والسماح او عدم السماح لطغيان طرف من المعادلة على غيره عند اداء الدور.

وان كان الممثل الكوميدي يتحول في دوره من النمط الى شخص الممثل يذبذب غامض بين المحورين فانه يفعل ذلك لكي يجعل المتفرج ينظر اليه طوراً باعتباره مؤديا وطور آخر باعتباره يلعب شخصية مسرحية وهما بهذا المعنى ممتزجان معا سواء في التراجيديا او الكوميديا وان أستاثرت الأخيرة بإتاحة الفرصة المواتية للممثل الكوميدي باستعراض مزاياه وعيوبه وتركيبه الجسدي وعدم احتراسه من التعلق بأهداب الأخلاقيات الاجتماعية المرعبة.

يلعب الممثل بهندسة (وجهه) ويملي عليها مساقط منظورية خاصة تنبع من دواخله الذاتية لتنجز الواجهة الامامية او المظهر الخارجي للشخصية بهذه الوسيلة الناجعة وبالتفاعل مع سواها من وسائل مثل الزي، والمكياج، والحركة واساليب الفعل ورد الفعل التي يتكون منها مزاج الشخصية الدرامية فوق خشبة المسرح بمثل هذا يجري تعامل الممثل مع دوره كان (جاستون باشلا) يتعامل مع مفهوم الوجه بوصفه قطعة من الفسيفساء تتشكل من ارداة التخفي ومن حتمية التعبير الطبيعي فلا يستطيع حتى الانسان العادي ان يظهر سرائره للعلن في الاحوال كلها وكذلك هو مطالب بالظهور بمظهر ما امام الاخرين حتى يعرض طابع شخصيته وحتى يتعرفه الاخرون ويميزونه عن سواه.

الأمر الذي دفع (فولفجانج جوته) لان يصرح بان الانسان في عمر الاربعين يكون مسؤولا عن وجهه!! ذلك لان اختيار الانسان لقناع خاص به في الوجه هو في حقيقته الأمر جسيم!! لانك كما نحسب ستبقى ملتزما بخيارك لهذا الوجه دون سواه وسيرافقك طوال العمر بمغزاه حتى ان دهمته الخطوب والتجاعيد!! في المسرح قد

نتحرر من قهرته الوجه او تسليطته! وبمثل ما كانت تقوله الممثلة (لادوز) بذكاء: اكون جميلة وقتما اريد! فالممثل الكوميدي يقول (فيلييه) يحاول اظهار مقومات ملحوظة في تكوينه الخلقي بمثل استسلاسمه لحاجة يلبيها له هذا التحول بما ينسجم مع ذوقه فهناك ارادة التحول وغزارة الحركة ودوام روح اللعب والمركب الاستعراضي.

هذه التحولات غير العادية تصحبها في الغالب تغيرات تطال الشخصية التي غالبا ما يكون لها طابع كرنفالي ومثل كل شيء يتحول سواء في المظهر او في اللعب بالاقنعة واللعب بالاشخاص:

(حيث يتمم التلذذبمتعة التنكر (المكيجة) الغريبة والمتعة الغمضة في التنكر بأزياء الجنس الآخر).

ويضيف: (انه ليقبل على اكثر أشكال التنكر غرابة وعلى تخيل اكثر الملابس دهشة وكل ذلك يشكل جانباً من فنه يرضي ميله وذوقه) هذا الإرضاء أو الإشباع لميول الفنان نفسه (ماكس راينهات) في قوله بان المسرح يصبح أكثر الأماكن حزنا وأشد أنواع الانهيار بؤسا عندما تهجره الإلهة أي يقصد (راينهات) عندما تنضب فيه الموهبة وتهجره أطياف الإبداع المتلالئة! ويبقى في الممثل واحداً في الماساوي والكوميدي فهو في الحالتين ليس روحيا تماما بل على النقيض من ذلك: (لا توجد أية هوية كوميدية إلا عبر تجليات الفرد الإنساني) بمثل ما ينطبق الأمر مثلا على تراجيديات اليونان او شكسبير فلا يقدم (اوديب) او (لير) وبتجاذبات سماوية بل من قبل ممثلين مثل (سموكتنوفسكي) و (لورنس اوليفييه) وسواهما.

نص المتفرج والبحث عن روح العرض المسرحي

بعد أن أعلن (رولان بارت) موت المؤلف بات من المتعذر علينا معرفة نياته الحقيقية في نصه!!

فالإجابة التي يمكن أستحصالها عن أسئلة النيات تبقى في الأحوال كلها خارج رقعة النص حتى وان جاءت على لسان المؤلف الحي فهي حينئذ لا تدخل في الملفوظ الأدبي نفسه بل في حواشيه النص يباشر بنفسه تبيان معانيه التي يضمرها. في منطوياته لأنها مبثوثة حتما هناك في قراءة روح النص ولا شان للمؤلف في التحكم باليات نصه على المتلقي الذي يستخرج المعاني من بين تضاعيفه وتتحول القراءة إلى تعددية قرائية منها القراءة التاريخية التي تتزامن وظهور النص ووفقا لترسيماتها الإطارية تقترح تأويلاتها لرموزه وإيحاءاته بالشكل الذي يتطابق مع أهدافه المثالية أو يكاد وفي زمن لاحق لإنتاج النص تبحث حتى.هذه المقاربة التاريخية عن طريق من الطرائق البحث التاريخي لتسعف قراءتها بمعينات فك شفرات النص وتيسير فهمها مغايرا للقديم ومتساوقا مع قراءة راهنة معاصرة والقراء —عادة- ما يظهرون على شكل مجاميع او سلاسل من القراء يسعون للتعرف على شفرات النص السابق الذي جاء من زمن متقدم على زمن قراءته المتأخرة وفي زمان غير زمانها او ينفرد كل قارئ من بين سلسلة هؤلاء القراء. بمباشرته لفهم النص وفق مدونته الثقافية ومرجعياته الفنية والجمالية ولكل متلقي منهم الحق في فهم النص وتشكيله كما يحلو له ذلك او كما تتيحه له قدراته وماضيه وميوله هذه الخلفية تشكل ذخيرة يستمد منها القدرة لتفكيك تلك الإشارات والرموز والإيحاءات او تدفعه لإعادة تنظيمها في أنسقة خاصة تجدد من آفاق النص وتنشر طياتها على ضوء قراءة محدثة وشخصية.

وتقترن عادة القراءة الناضجة بالناقد بوصفه (عليما) بأسرار النص وقادرا على تحقيق الارتباط بين افق النص التاريخي المنقطع مع تيار الزمن وديمومته الحاصلة وهو يملا بقدراته الادبية الواضحة فجوات العمل الإبداعي ويكمل الفراغات (تحت اللفظية) فليس هنا الحاسم شكلانية النص وزخرفته اللفظية ونسية المتقن بها بل الاهم هو شبكة علاقة المعاني المستشرة التي تلتقطها وتبينها التاويلات والحدوس.

وتتوزع انماط القراء او القاريء مفترض او ضمني وعليم وسلاسل من القراء كل منهم يقوم بدوره المنوط به في انتاج المعنى الذي يتحرك خارج العتبات المحددة الخاصة ليجوز على خلود الادبي وديمومته التي ينجزها قراء لاحقون متعاقبون فلا وجود لنص من غير نقله من سطوح الاوراق وخطية الاسطر الى دواخل القراء وربطه بمخيلات انتاجية تضفي معاني جديدة ما كانت معهودة في النص لحظة تاليفه.

وهنا تنبثق سلطة استقبال النص فوق منصات متحركة ويعاد تفككها وتفسيرها بما يسمح به (العصر) لقرائه من تاويلات في منطقة يحددها وعي القراءة ومخيلتها المتفردة حيث يحضر النص ويكف عن سد يمته ويعاش بفعالية لا بقوى دفعه الذاتي بل بقوة دفع متفرجة هذا النمط من التلقي داب على تتبعيه ياوس وجادامير وايزر وفيش وغيرهم بغرض النهوض مجدداً بدمج افاق قديمة مع اخرى ادبية حديثة معاً ان كينونة هذا التدخل بين الماضي والحاضر عبر قراءة التحيينية لمفصل النص تكمن من اشتغال (الدائرة الهرمنيوطيقية).

وتتجاوز عشرات القراءات الفردية غير المؤهلة او ذات الطابع النزوي والمزاجي المتقلب وتبقى (الجماعات التفسيرية) واحدة من المراجع الموثوق باعرافها وبما اتاحته من افاق وتوقعات عن اجناسية النصوص التي بفضلها يمكن الحديث عن

جنس الشعر الغنائي وسرديات الرواية ومشهدية المسرح ودرامية النص والتي تفتح من داخلها على محاور من التعديلات والتغييرات الجديدة التي يحققها المبدع المسرحي نفسه.

وهذه المتغيرات الإبداعية الاجناسية لا تتقاطع مع سلطة المتلقي في تفسير العرض واعادة انتاجه وتلقيه هذا التلقي يتم من داخل كينونة الفرد الممثل نفسه مستعينة بالمضمرات والكوامن الإبداعية تحفزها وتنشطها التجربة المشاهدة المسرحية نفسها ان البنية الخطية مثل اولوية السبب على تحقيق النتيجة باتت متداخلة لدى (نيشته) فعاد النص رهن كفاءة المتفرج الذي يعيد بناء انساقه هو فانتاج المحور من النص الى محركه الخارجي ولم تقوم رغبات المؤلف في الهيمنة على انغلاق النص وانفتاحه وضع حدود ثابتة له مثلما اكد (فرويد) (اللاشعورية) السابقة على الخبرة الجديدة وكذلك كانت تسمى بانها جديدة تصبح قديمة او اكثر قدما من لك التي تردفها هذه الافعال المتسلسلة والمتكررة بنسيج بعضها بعضا فتشكل علامات واثارا هي بدورها سبب لاثار واحداث تليها فما كان يتصدر المعادلة بوصفه سببا بات نتيجة بالمنظور العام فثمة اسباب ترجع اثارها لدى الرجل الناضج الى ايام طفولته مثلا وكل نص يعبر افق نصوص متقاطعة شتى وكل عرض يتشكل من عروض غيرية اخرى فيتاسس خطابه من خلالها او عبرها وهذه الاصداء تنطلق ايضا بالوقت نفسه بفضل راهنية العرض المسرحي المتشكل فوق الخشبة وبذلك تتاسس من خلال العرض في الوقت عينه تلك النصوص الغيرية بحركة دائرية تربط الكل بالجزء والجزء بالكل اي من خلال جدلية العلاقة بين الخاص والعام فنحن امام كينونة نصية تبني (منزلنا) من العالم وتبين موقفنا حينما تسمي استراتيجيتنا: الافكار والمعضلات والفعاليات التي بفضلها يقدم العرض بكامل عناصره ومكوناته وبذلك يموت الماضي والواقع وينهض عالم شفاف جديد يخلق معانيه بنفسه

ويبتكرها ولا يكتشفها او يجعلها سببا او يستلفها وهنا تقوم فرادة العرض وجماليته المتوزعة على الجمهور العام العريض من ناحية وعلى منصات فردية تخص كل متفرج من ناحية ثانية تقوم فرادة العرض هذه باعلان اسم مخرج جديد هو (المتفرج).

القراءة المسرحية المغايرة

نقطة الخلاف الجوهرية بين قراءتين احداهما تجريبية والاخرى تقليدية تكمن في انهما ينطلقان مثلاً- من النص نفسه لكن تذهب كل منهما الى ماربها الخاصة.

فالتجريبية تنتقل من العلاقات المكتوبة الى نحت لغة خاصة بما تميز سمات خطابها عن سواه من القراءات التقليدية التي لا تكاد تبتعد كثيراً عن المعنى الظاهر والمستقر المعلن من النص الدرامي في حين تبحث التجريبية عن لغة (معنى المعنى) او البحث عن الغامض والمستتر والحلمي والمتنج على الخشبة او فضاء اللقاء مع الجمهور بأسلوبية بصرية ترهن توصلاتها التاويلية الجمالية عند مستوى التطبيق فتنتقل من الحسني الى المعرفي سواء في صياغات العرض المادية او في استثارة رموزه وعلاماته المعنوية او بما تصطلحه من مفهومات دلالية وتفسيرية تنشط من الفعل التاويلي للعرض.

فتصبح شفرات العرض التجريبي مشكلة على وفق مخطط منظوري مكثف من حيث وحدة تناوله الفني الذي تجتمع في تقاطعاته اشارات موجودة او متجاوزة او رمزية في ان واحد.

هذه الشفرات قابلة للتحول او الانتقال والانكشاف او التخفي فقد يحضر عنصر درامي مسرحي او يحل ٠الليزر) مثلا او المؤثر السمعي او البصري محل كلمة ترد في

حوار او محل موقف ايمائي فوق الخشبة التجريبية تضخ نسقاً مبتكراً من المعاني الجديدة وقد تنتقل بنص من افق تاريخي قديم الى افق حضاري راهن او معاصر.

الرؤية الجديدة تشحذ من تخيلاتها فتحقق بذلك مغادرة البعد التقليدي في النظر العابر غير المتعمق بجذور الظاهرة وغير الموصول بتمظهر البصرية والسمعية والحركية.

هذا الاسحواذ الرؤيؤي للتجربة الحداثوية في المسرح يخلق ازمنة مغايرة وامكنة بمثابة حامل مادي ملموس لذلك الطيف الجمالي الذي يكرسه الوعي الفني الداخلي الحافل باسرار الروح المسماة ابداعا مسرحيا حين تتموضع فنيا ويتم تلقيها من قبل المتفرجين بطريقة جمالية مؤثرة.

البعد التجريبي يتقلب بين جاهزية النقل الى تخيلات العقل الإبداعي بدراسة واضحة جزئية في تغير المتداول التقليدي في لغة الاخراج.

ان الشبكات المفهومية التي تتقمصها الرؤى الإبداعية تنتج بدورها عند التلقي حركية وعي واجتذاب ذائقية منفتحة على انتاج اثر مسرحي يجرب كل متفرج لوحده طقوسه الخاصة به وبكفاءته في التلقي المتليء والمتماسك.

في التجريبية المسرحية التي ابتكرها القراءة الإبداعية للمخرج العالميين رسم المجدون هؤلاء الخارطة من نمط رفيع لا يرضى بانتهاج سبل مطروقة باتت كلائش يتوارثها التقليديون من تالد!!

ان التجريبية كمفهوم خاص في الميدان المسرحي ليست تراكما كالذي نتلمسه بين كواليس مسارحنا العربية بل هي نهج يقود الى الابتكار عند المبدعين وينقل

الخبرة من تشتتها الى تمركزها المحوري الذي يضم ازمنة وامكنة وشخوصاً وتقنيات نوعية امتصق رحيقها من فراديس العصور المسرحية برمتها وتداولتها بروح ابتكارية وعدلت عقارب ساعاتها لزمن ابداعي مستقل تمام الاستقلال عن النمطية السائدة وكذلك اجترحت قطيعة وانفصاما ابستميمولوجيا في النظرية من ناحية وفي الممارسة الفنية الاخراجية من ناحية اخرى.

انطوان وتولستوي

اندرج ابسن في زمن السيرة الذاتية لـ(اندريه انطوان) ١٨٢٨-١٩٤٣ من حيث ابداع مؤسس المسرح الحر في فرنسا الذي كان ابسن يمثل له كاتبا ضروريا في حين بدا لجمهور المسرح الفرنسي البرجوازي وكانه سابق لاوانه.

انصب النقد بعد عرض مسرحية الاشباح عام ١٨٩٠ على عاتق انطوان لانه اقترف خطا في الحقيقة عندما وضع الشخصية ازوفالد في مركز الاحداث كان هذا تاويلا نافعا لانطوان تبعا للروح السائدة في مسرحه وهي الحقيقة الفوتوغرافية الا ان المعالجة الفنية الاقرب الى تصور ابسن هي وضع السيدة الغنج ام ازوفالد في مركز الاحداث حيث ينبغي لها مكابدة المعاناة مع ابنها بعد اخفاقها في تحريره او تحرير نفسها من الكذب والمساومة ولكن انطوان فسر المسرحية وفق روح المسرح الطبيعي وكان يشغله قبل اي شيء اخر تاثير الوسط والروف الاجتماعية على شخص الانسان. وقد بدا حياته المسرحية ناشطا في فرق الهواة واضعا امامه قضية اساسية وهي: خدمة اهداف زولا والاخوة جونكور حول المعرفة العلمية للعالم والانسانية ولاليات المجتمع ولم ينطلق في اعماله من ارضية الربح التجاري معا الب عليه النقاد والجمهور على السواء انحصر طموحه في تقديم مقطع من الحياة وان يوثق الحياة على الخشبة

بتفصيلاتها لكن للاسف بات هذا غير قابل للتعميم ومفتقرا للنظرة الدقيقة الفاحصة من المنظور التاريخي.

ميز برنامج المسرح الحر بين الصراع ضد الزيف الذي قدمه كتاب المودة وبين طموحه العلمي والموضوعي لعرض الحياة هكذا كما هي في مظاهرها كلها ليف تولستوي في سلطان الظلام وتورجنيف في عند العشية اثبتا على انهما الكاتبان اللذان يحتاجهما حصريا بالمسرح الفرنسي من وجهة نظر انطوان الفنان المجدد.

وسلطان الظلام من حيث الشكل هي مسرحية عائلية بتكوينها الدرامي يظهر تاثير التقنية الروائية بين المشهد الاول والثاني تمر ستة اشهر وبين الثاني والثالث تمر كذلك عشرة اشهر وفي كل مشهد تظهر شخصيات على خشبة المسرح بخصال نفسية جديدة متراكمة وتنبثق افكار او مواتيفات معقدة بالاحداث ومقتطعة من اخلاقيات برجوازية متدنية منحلة نيكتيا والشابة انيسيا يظهران منقطعين عن العادات الاجتماعية التقليدية للحياة ويشهد الجمهور التفاصيل اليومية حرفيا التي يولدها النظام الاجتماعي بالضد من شخصية انيسيا تظهر ماريانا التي تفتح بان تعيش حياتها بضمير حي وفق القوانين الاخلاقية.

يصطدم نيكيتا بـ ماريانا لكنها تتقبل بطريقته في الحياة لتخلد الى الراحة.

لا يعبر نيكيتا فقط وبطريقة مهذبة عن رغبة تولستوي في التعرف بالعلاقات الاجتماعية وانما ليضع التحفيزات الاخلاقية لشخصية امام مصيرها ايضا لـ سلطان الظلام اهمية للمسرحية الوطنية ممثلة للاسلوب الفريد لـ تولستوي وكذلك لاسلوب العصر المسمى بعصر الرواية في مسرحية الميت الحي عام ١٩١١ اشتغل تولستوي على

مونيفات قريبة للرومانتيكية في رغائب الابطال بالهروب من حضارة عالم مقفل الى عالم يتطلعون اليه بافكاره الاخلاقية الجديدة.

وبعيدا عن المعطيات الحضارية المتاحة للجميع ارتحل صاحب الاطيان الى عالم الغجر ولكن هل سيجلب له هذا الهروب التوازن؟ وهل يمكن اصلا- للانسان ان يحقق توازنا بينه وبين الاخرين؟ وهل يمكن لحياة انسان ما ان تقود الى التوغل في حقائق العالم الكبيرة وفي حياة البشر وبيئاتهم الاجتماعية؟!

ما كانت اعمال تولستوي لوحدها تمثل ذلك ولكنه هو نفسه وفي كيانه كله وحياته الطويلة والغريبة بقي يطرح اسئلته باستمرار منتظرا الاجابة عنها.

انحدر تولستوي من عائلة اقطاعية وورث نقد السلطة حصل على تربية مميزة وترك الجامعة في سن العشرين ليمكث في ياسنا بوليانا حيث يعيش ليستكمل برنامجه الخاص في التعلم الذاتي ولم ينقطع بحثه المحموم عن حقيقة كيف نعيش بشرف حتى الرمق الاخير استمر طموحه في تحقيق الابداع الجاد الذي الهمه حب الحقيقة لا في انتاج اعمال فنية عظيمة حسب بل اضطرته للنضال بقوة في النشاط الاجتماعي والانخراط حيث بقي طوال حياته منحازا الى جانب الحقيقة.

خلال عام ١٨٧٨ بعد القمع الدرامي للانتفاضة الثورية كتب تولستوي مقالته: لا اقوى على البكاء حيثوصف فيها المشاركين في الحرية التصررية بانها افضل شرائح الشعب الروسي فوقفت السلطة والكنيسة ضده بشكل جلي ومنعت كتبه ولعنته الكنيسة ومن جانبه تخلى تولستوي عن طبقته والقابه بل حتى عن حقوق التاليف وقرر ان يغادر الى الابد ياسنا بوليانا ومات في الطريق من مرض الالتهاب الرئوي

انتقض ملايين الناس عند تلقيها صدمة موته وبعثت السلطة رسائل تلغرافية تنقل التوجه الاتي: يوضع المكان تحت حماية السلاح.

كتب ليتين في مقالته بداية الانتفاضة استدعى موت ليف تولستوي للمرة الاولى بعد انقطاع طويل انتفاضة الشارع بمشاركة طلائع طلابية وقطاعات من العمال.

لم يتجاهل تولستوي المثقفين المعاصرين له بل انه صرح ذات مرة عن معاصرة أ.ب. تيشخوف بكلمة استثنائية يا لها من لغة مؤاتية انها ببساطة ملهمة باية رفعة يعالج الطبيعة العامة للحب الانثوي وباب لغة ما كان بمقدور دستويفسكي ولا تورجنيف ولا جورجاروف ولا انا ان تكتب هكذا.

جالوامثولة في عرض مسرحي

حينما تنسج (الامثولة) من خلال حكاية فانها تفترض ادوات كتابية لتنخرط في مضمار الادب.

ويعاد ايضا توزيع مكوناتها عند انشائها وبنائها مسرحيا وهذا ما يستدعي بدوره قدرة تخيلية تسمى باللغة المشهدية او لغة التكوينات او التشكيلات المتحركة ولكنها مثبتة على الورق لا فوق الخشبة.

جالو مدينة ما بين الواقع والحلم يكتشف تضاريسها الصادق الينهوم وتحفز منصور بوشناف يتوسط بين طرفي الواقع والرؤية حين يعالجها بمدونته (الدرامية) نصا قابلا لا للاستعادة السببية وانما للخلق بلغة خشبة المسرح اي باستقلال لغة العرض ووضوحها بذاتها (محمد العلاقي) اراد ان يهرب من فخ (الكلمة) ولكنها

لاحقته وظل يروضها على (افواه) شخوصه من الممثلين والممثلات وان خسرت جزءا من فعالياتها التنغيمية الصدامية فوق الخشبة!! اخترق جسد النص بحشوده وافراده وازيائه وادواته (الاكسسوارات) ووحدات مناظره البصرية فماجت الخشبة بالعسس والحاشية والعميان وعابري السبيل والازواج الزوجات والمحظيات فثمة ملكا وملكة ووزيرا وصباغا ودجالا يسوق قطعا من صقور الجن ونسوره الضارية.

اسس (العلاقي) فضاء عالمه (الاخراجي) بتقطيعه الى مستويات مكانية تلتقي في بؤرة العرش.

وحاول بمهارة الفنان التشكيلي ان يخلق منظورا مركبا فتراه تارة يمحو البؤرة ليغنيها ويعيد تركيبها!! وتارة يوسع اطراف حذف المكان في البرية او يقلصها.

وكما للموسيقي كذلك للعرض (ايقاعه) وتناغمه السمعي والبصري والذي يمهد وينعطف ويطور الحدث امام النظارة (يهيج الملك) منذ منظر (الاستهلال) فيختلط الحابل بالنابل فمن يا ترى يخلصه من عضة كلب (اسود)!؟

ايبيع عرشه مثلما فعل ريتشارد الثالث عند شكسبير بـ(حصان)؟

انه اختار (صباغا) يمص من اصبعه ما تركته انياب الكلب عقورا! ولتذهب جالو حتى اخر عنق لنخلة! يذوب مشهد خلوي خارجي بغيره وتنزلق ستارة امامية مع اخرى وسطية وثالثة محيطية (بانورامية) فيشتبك البلاط بالخلاء وبالبحر والسماء حيث الصيادون ليلتقي التكوين الحضري بالبدوي بالقروي بفضاء واحد وهناك يتسلط المخلب والناب والخطاف فيخدش الممثل ويمزق ويعلق بـ(ميزانسيات) او علاقات اي بتشكيلات حركية دالة معبرة عن حالات الناس الماساوية نرى مثلا تشكيلة الدجال بخرجه ومتاعه وعصاه وتمائمه وجنه يعلقون جامع النوى وحاميها

كالعرجون ليبقى شاهقا مثل نخلة جذرها في الارض وفرعها في السماء كان للزي بعد ترميزي دال ووظيفة فنية جمالية للتكوين حيث يدخر المخرج هذا (التكوين) ليفتح جدلاً مرئيا ما بين ولادة (بنت) من العامة وتحرر رجل ينزل من جمار النخل او عرجونه لا مزق ليسعى بين الناس.

ستائر تختلف ملامسها بين الكثافة والشفافية رسمت عليها نقوش عمائر اسلامية شعشع في نصفها لون (اللازورد) وداهمتها في نصفها العتمة لعب ذاكرة (لي الخميسي) الجسدية والصوتية دور بنائيا في مشهديه العلاقي بما اصطنعه من وضعيات وحركات نموذجية ونسق اشاري وكل هذا اثرى من الصورة المسرحية التي اغناها بدوره الممثل القدير (مفتاح الفقيه) ورسخها بسلاسة القائه: ودقة حركاته المبسة حينا.

الفصل الثالث

المبحث الأول

عرض من مقدونيا

الرجل الأخير والمرأة الأخيرة

ثلاثون دولة قدمت نصوص الكاتب المقدوني يوردان بلنسا وترجمت مسرحيته (السعادة فكرة جديدة في اوربا) الى العربية من قبل الكاتب بشير قمري.

في عرض الرجل الاخير والمراة الاخيرة من اخراج تانكوفسيكو وتمثيل فاسيل زافير سفوف وساسكا دمتروفسكا.

في فضاء العرض الذي اصطف فيه المتفرجون الى صفين مقابلين لم يستخدم المخرج سوى كرسيين وقناعتين وحقيبة سفر وكرة وباسلوب واقعي يحتمل (الفانتازيا) ينذر عازف البيانو روحه لخدمة الانسانية من خلال فن الموسيقى لكن ينتبه فجاة على خراب العالم فيقبع في غرفته الصغيرة محبطا كسيرا!

اذا ما نفع شوبان وموسيقاه التي يجيد عزفها لبلاد البلقان؟ وهل يمكن الاطمئنان على حضارة وهي تبدع على ما يربو على ٤٢٦ مقبرة جماعية ؟! خيبة تقوده للحفاظ على عزلة الذات بعد ان كان تجواله وهو يجوب بعزفه العالم ويصل حتى اخر نقطة من سيبيريا يعزف للاحياء من بني البشر اما قراره الاخير فهو الكف عن مخاطبة هؤلاء الاحياء والاكتفاء بمخاطبة الموتى وحدهم.

باي قدر من البلاغة استطاع مخرج العرض ان يرسم خطوطا بصرية وسمعية؟ كان حظه كبيرا فالممثل الذي منح افضل جائز للتمثيل في مقدونيا تصرف في فضاء العرض بروح مهنية عالية واجاد في توظيف ادواته التعبيرية والتحكم في قناع وجهه واستنطاق اصابعه وجسده حيث ختم مسار دوره بذروة مبهرة حيث انجز سقطته الجسدية بتعبيرية فذة وهو يلفظ اخر احلامه بين ذراعي فتاة احلامه.

اما الممثلة التي ساهمت في بناء العرض بادائها اللامع فقد حولت صوته مثل شريكها الى نوتة موسيقية يعزفها جسد مسرحي مدرب ببالغ الرقة جسد مترع بالعواطف النبيلة للانثى كانت روحها محلقة بابداع زميلها الذي استنطق عالمها الانثوي بمنتهى الرهافة والنزف الجمالي الذي تطلبه ستانسلافسكي في منظومته المسرحية اراد الكاتب كما يقول ان يوصل رسالته بمائة الصورة لكن الممثلين اوصلوها بالف صيغة وايماءة واشارة!! وقد توغل كل منهما الى تخوم الاحلام وملامسة الشغاف الفاصل ما بين الوعي واللا وعي لم يكن فضاء العرض بحاجة الى صخب النوسيقى ولا الى مناظر عملاقة او ادوات مكدسة بل حسبه هذه الحلقة من الجمهور وهي تلك امالها فتوصلها الى قلب عازف ادرك حجم مسؤوليته في ازمنة الحجيم الارضي تشاطره هذا الهم الجليل فتاته التي جاءت من سدف المجهول لتجعل من غرفته المنقطعة شريانا دافقا بالضوء واللون والحضور البشري المبهر ببرهة يوضع القناع

النصفي بلونه الاسود حتى تتفطن للمهارة الاخراجية التي توظف تقنيات (الكوميديا دي لارتا) لكن باسلوب سري داخلي محكم فتستحيل الوجوه الى غير الوجوه وتنحل الاجساد الى قطرات من اريج وندى.

ليست المحكمة احسانا في التجريب المسرحي ان تكون كارثيا!! بل يمكنك ان تجوز بوابات عوالم ما بعد الحداثة بهدوء المفكر وقلب الشاعر ويساله الجندي وتفاني العامل.

اليست هذه الوجوه المختلفة منظورات جمالية يحدث المتلقي من خلالها للوصول الى اقاصي الفرح الانساني الذي لا تخنقه اردية العتمة؟!

هذا الضرب من المباهج الفنية سبق للمدرسة الواقعية ان اعتمدته بديلا عن الاستعراض الخيالي الذي كان يخلو في حالات عدة من مولده الروحي.

وحتى الشكلانية الروسية لم تكن تحفيزاتها الجمالية بعيدة عن قدرات التعبير في حبكة سيوشنيت محددة ومفضلة اذ تبقى البنية الحكائية بلا قيمة تذكر ان لم تتمظهر بقوام بصري ملموس يحول غير المدرك الى مدركات حسية من نمط جديد تتفتح دلالاتها الى سعة بلاد البلقان وفضاء العالم الانساني برمته.

اختراع العرض المسرحي

بعد جولة (ساكس مانجن) الاوربية بين (١٨٧٤-١٨٨٠) ترسخ مفهوم الاخراج وكان الاطار الشائع عن المخرج هو من يقوم بوظيفة التنسيق بين النجوم والكورس، ويتقيد بمعطيات النص حرفيا ولكن سرعان ما انتجت الالية الاخراجية طروحات نظرية وتقنية متباينة، واجترحت مقترحات مفتوحة وباتت (سينوغرافيا) العرض كتابة من نمط خاص بتشكلاتها وفضاءاتها ومساربها السرية المعاد اكتشافها في كل تجربة اخراجية متفردة. اذ تميزت الاتجاهات المعاصرة عن بعضها البعض بمستحدثاتها الإبداعية سواء في تعاملها مع حقول التشكيل والسينما والتلفزيون والادب والموسيقى والرقص والمعمار او في تعاملها مع حقول (علمية) تشكل مصفوفة متفاعلة تطال هندسة التشكل الوراثي التقليدي لفلسفة العرض على سبيل المثال يجرب (جورج تيج) اختراع بيانو مثقلة او تارة بمواد تخنق نغماته المعهودة ليصل الى سوية صوتية تجمع الالي بالبشري!!

وقد يتحقق استنطاق (الصمت) باللغة التشكيلية (البلاستيكية) ويجوز العرض ادبية النص باحلال لغة الخط والكتلة واللون والفضاء الواحد او متعدد الابعاد مثل تجارب(شاينة) او (كانتور) او (روبرت ويلسون) او جرونوفسكي تجارب تحترس من احابيل السردية وهذا ما يفسر شيوع اللغة (الجرافيكية) البارزة على فضاء العرض المسرحي الحديث الذي تجتمع في خلفيته فنون القول او الغناء والرقص وهي تنتظم على وفق شروط تجريبية مستهدفة تستعير حركتها من تدفق الايقاعات الزمانية المتنوعة بوسائط تقنية تنقل المستوى المكاني المحسوس الى عالم من الاحلام.

تحفل اليوم الطروحات الاخراجية بسلاسل قرائية عن الاقصاء والتغييب فقد سبق للبنيوية ان اعلنت منهجيا موت المؤلف وانتهت التفكيكية لمحو رواسم الاصول الاولى!!

وتكفلت (نظرية التلقي) بتسليم مقاليد السلطة الى (الجمهور) اليوم يتنصل المخرج من النص سواء في تجارب ارتو والوين نيكولاس ومارتا جراهام فبات العرض يتاؤه ويصرخ بهسترية تارة اخرى وسبق لـ(جوردن جريك) ان اطاح بالممثل لتحتل الدمية مكانة بحياديتها وبلاغة قناعتها المتخلص من ترهل العواطف مكتفية بروح الشعر وايقاع الحركة وخطوط الشكل. ومثله فعل (فاخنتكوف) و(ماير خولد) و(بروك) للوصول الى مقاربة (فكرة اخراجية) تجريبية ترتبط بتكنولوجيا عصر الفضاء وفلسفة الحداثة فبات العرض ناطقا صامتاً جاهزاً مرتجلا ويمشي راقصا وسط هالة (الليزر) واللغة الكونية التي تجابه وتصارع ملاك العولمة بجهد ابتكاري حثيث في فنون الفرجة المسرحية الراهنة.

إشكالية بنية النص وخواصه الفنية

لو نظرنا الى جانب من جوانب البنيوية فانها تنظر الى العلاقة ما بين الادب واللغة على اساس السلب والتعارض كما كان تفعل الشكلانية انها ننظر الى التوازي او التشاكل في هذه العلاقة الادب- مثلا- منظم (كما في منظومات القرابة) كما يصر على ذلك كلود ليفي شتراوس. وهو عند كل مستوى مشابه للغة وان كشف النقاب عن هذا التشابه يمثل جانبا مركزيا من غرض البنيوية ويذهب (رولان بارت) في نظرته الى المدونات code الى الاتي: (التاويلية التي تطرح من خلالها احجية يجري حلها لاحقا في النص والتضمينية التي تقرر الموضوعات. والرمزية التي تبين تعدد المعاني وقابليتها للعكس- والحديثة التي تقرر الحدث والسلوكية والثقافية التي توفر

المعلومات الاجتماعية والعملية) هذه المدنونات في الاسس البنيوية للنصوص الادبية وهي مشتركة بيد المؤلف والقاريء وهي التي تجعل من النص الادبي نصا. (تخلق هذه المدونات) الخمس نوعا من الشبكة وموضعا يمر نصا من خلاله مروره هنا يحاول القاري ان يشارك المؤلف في المدونات صياغة تجربة النص وربما يقدم الاكان قراءة خاصة اكثر من غيره في هذا المنحى فيرى ان القصة ادغارؤ الان بو (الرسالة المسروقة) عند كل قراءة لها تكشف عن (خصوصية) و (عمومية) في ان واحد كل يكون معنى خاصا به لكنها عملية تنطوي على تجاوز لمعنى كونه شخصا اخر وهنا تقوم بنية السرد بلعبة يشترك فيها المؤلف والقاريء والنص سمى دريدا ذلك بـ(البعثرة المتواصلة للمعنى) واعادة تشكيله بسبب عوامل الاختلاف وهذا يؤكد اولوية المؤلف بخلاف لا كان الذي يؤكد اولوية القاريء لان دريدا معنى بالكيفية التي يؤكد بها النص نفسه وكيفية تقويضه لها في واحد كشكل لوغستري اي مركزي للقول يبدو من الجراة ان يحصر الناقد المرجعيات – تماما- ان جفرسون وديفيد روبي حين حصرا هذه اتلنماذج بخمسة انواع :

اولها الانعكاسي المرتبط بلينين حين عد تولستوي مراة الثورة الروسية وقام جورج لوكاش بالتنظير لهذه النظرية الانعكاسية عادا ان (شكل العمل الادبي يعكسي بشكل العالم الحقيقي) وفي موقف لاافض لما يسميه بالادب البرجوازي – الانحلالي- يصرح لوكاس ان ظهور مارسيل بروست وجيمس جوني والطليعيين الاخرين معهم وهو دليل على (انحلال تام لكل مضمون ولكل شكل).

النموذج الثاني هو الانتاج الذي يذهب الى ان الكاتب حرفي استخدام الادوات كما عرف به الفرنسي (بيير ماشريه) المؤلف ليس مبدعا كما يراه وانما شخص يشتغل على الاجناس الادبية القائمة وكذلك الاعراف واللغة والايديولوجيا ثم يحولها الى

(منتج) نهائي: اي الى نصوص ادبية وسيكون كل ما يدخل النص عرضة للتحول الى (شيء اخر) في اثناء (كتابة النص) تماما مثلما يبدل الفولاذ الذي يدخل في صناعة مروحة الطائرة مظهره ووظيفته بعد قطعه ولحمه وصقله وتركيبه على الطائرة الى جانب الاجزاء الاخرى.

والنموذج التكويني الذي يبحث في الاصول والاسباب والمقررات، ويمثله لوسيان غولدمان) الذي يحدد الاتي: (ان المعنى الموضوعي لعمل ادبي او فلسفي (كان في اغلب الأحيان غير واضح تماما للمؤلف نفسه) فكل من هيوم ورياكرت على سبيل المثال كانا مؤمنين بالله غير ان كتابتهما الفلسفية كانت على التوالي شكية تماما وعقلانية) وكانه ضرب من مغالطة القصد!!

انه يربط القصة بالبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي ينحدر المؤلف منها.

والنموذج الرابع هو (المعرفة السلبية) وصاحبه (ثيودور ادورنو) من مدرسة فرانكفورت الذي بين سخطه وادانته لـ(لوكاش) لانه- كما يقول: واقع في فخ النظرة المادية (المبتذلة) للعمل الادبي بوصفه انعكاسا للواقع).

ان ادورنو يقيم الفن على مسافة بينه وبين الواقع لكي يتمكن من تقويته ونقده فيقول: (ان الفن والواقع يقفان على مسافة من بعضهما) وان هذه المسافة تمنح (العمل الفني موقعا ممتازا يمكنه من نقد الواقع) ثم يعرج على الحديث عن الاجراءات والتنقيات التي تقوم في الفن الحديث بتفكيك مادة موضوعة واعادة ترتيبها.

وعنده الفن يمثل جوهر الواقع وصورته بدلا من عدة نسخة فوتوغرافية عنه والفنان يستوعب الموضوع داخل ذاته على شكل (صورة).

ويبقى (الفن) مجرد معرفة سلبية بالعالم الحقيقي لكنه بالمعرفة المكنية القادرة يقوي على تقي حالة السلب الزائفة هذه.

كما كان يفعل كافكا حين اعطانا معرفة سلبية خاصة بالعالم، لكنه كان قادراً على نفي العالم بذات المعرفة السلبية هذه وكانت تقنيته هذه النفي – مثلا- عند (بروست) و(جوين) في استخدامهما (للمونولوج الداخلي).

وأخيرا النموذج الخامس هو (الباختيني) المرتكز على اللغة ومع باختين يقف اخرون مثل مدفيديف فول سينوف وهم يرون بان (المجتمع نفسه لا ينفصل عن اللغة) وبان (الايديولوجيا تتكون من لغة في شكل علامات لغوية).

وبخصوص باختين ونزوعه الاجتماعي اكدت (جوليا كرستنا) على عدد باختين الأدب يمثل ممارسة وكذلك على المغزى الاجتماعي الذي اضفاه عليه غير انها تضيف الى نظرة باختين مفهوما بنيويا عن النص وعن دور (الذات) المؤلف داخل اللغة فالنص عبارة عن شكل ولسان ودلالة وبنية وهو تعبير عن المكبوت او عن وضع اجتماعي معين هذه المقاربات (الماركسية) هي وسواها تطمح للكشف عن لغز ونص الادبي، فالى اي مدى استطاعت ان توصلنا اليه؟ هذا هو السؤال.

الهوامش:

- ان جفرسون وديفيد روبي / النظرية الادبية الحديثة تقويم مقارن
- ترجمة سمير مسعود/ وزارة الثقافة/ دمشق ١٩٩٢.

نظام النص الدرامي وتجنيد المقامة

يتناول الباحث مصادر الدراما فيرجعها الى الاساطير والطقوس الدينية والشخصيات الخارقة ومخيلة الكاتب والواقع والفن والتاريخ والمجتمع بقصصه الشعبية وسيرة ذاتية.

في المقدمة يرد الاتي (ما كان الكتاب يرجعون الى تنظيرات الدارسين حول العناصر الدرامية وكيفية بنائها بل لم يفكروا بها الا في عصور تالية للبدايات) (ارسطو):

وهنا نناقش الباحث بالاتي:

اننا لو تصفحنا اوراق النقد المسرحي الاغريقي من خلال مسرحية الضفادع لارسطو فانيس لوجدنا ان الكتاب الاوائل رجعوا الى تلك التنظيرات ما قبل ألارسطية مثل فرنيخوس وسواه.

ونوافق الباحث بان جوهر الدراما يتمثل بالفعل ورد الفعل والصراع ومن ثم ينتقل الى تحديد مشكله بحثه بتاشير كيفية معالجة المقامة للعناصر الدرامية وكيفية بنائها عند الحريري.

وهنا يحاول الباحث ان يصنع هدفاً اخراجياً بنص ادبي بسعيه لتبيان صلاحية المقامة لتركيب عرض مسرحي.

ونحن نرى في هذه الانتقالة من الادبية الى فنون الفرجة أشكالا يستحق البحث والتفحص الدقيق يتقصى الباحث جذور المقامة في المنجد و لسان العرب فهي المجلس الخطبة او العظة او الرواية ثم يعرج على تعريفات لباحثين اجانب مثل لنداو حيث

وجدها محاكات حوارية وشخصيات كلاسيكية متنوعة اما تارة الكسندرفونابوتيستيسنا فتنسب المقامة الى مصادر المسرح بشكل مباشر فهي تتوفر على بوابات الحوار وبالتالي الادب المسرحي وتربط شخوصها بسكابان يذكر الباحث ان اشهر المقامات هي مقامات الجاحظ ومقامات ابن دريد ويقرنها بالهمداني والحريري.

ونحن نظن ان الجاحظ ذكر الاصل اللغوي للفظة المقامة ولم يكن صاحب مقامات اذ يضكر الباحثون بان الرائد الاول للمقامة هو البديع الذي اقتفى اثر ابن دريد في احاديثه بمثل احاديث الجاحظ والبهقي والاحنف والعبري وابي دلف الخزرجي وابي الفرج الاصفهني وعدد من قصص النساك والعباد والزهاد والعيارين والشكارين واللصوص كل هذه الاصول اثرت في صورة المقامة الاساسية ولكنها لم تكن مقامات يذكر الجاحظ اللفظة في البيان والتبين ثم قال شبيب فان ابتليت بمقام لابد فيه من الاطالة فقدم احكام البلوغ الى نهاية الفقرات ثم يضيف غي اول تكلفة لتلك المقالات.

وتبقى المقامة والمقام بمعنى الموضع الذي تقوم فيه عند الجاحظ ولو توسعنا قليلا لذكرنا تعريفات مختلفة فهذا زكي مبارك يعرفها بانها القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة ادبية او فلسفية او خاطرة وجدانية او لمحة من لمحات الدعابة والمجون ويختلف معه شوقي ضيف فهي عنده ليست قصة وانما هي حديث ادبي بليغ وهي ادنى الى الحيلة منها الى القصة اي انها غير متوفرة على تقنيات القصة لغلبة اللفظ على المعنى فاللغة في المقامة بلا جوهر ويصبح اساسها العرض الخارجي والحيلة اللفظية.

وما يميز النظرة للمقامة عند الاجانب من امثال (كارل بروكلمان) و(فرانزوزنتال) و(ادم متهز) هي انهم جميعاً وجدوا فيها حركة تمثيلية وبديلاً للشكل المسرحي لانها تصف مشاهد ومشكلات الحياة باسلوب مسرحي او انها حكايات تمثيلية قصيرة وان غلبت عليها الصفة البلاغية الا انها بمثابة تمهيد للكتابة الروائية في حين ينظر اليها الدارسون العرب ومنهم (الدكتور ابراهيم السعافين) بان اللغة في المقامة تقف بطلا دراميا الى جانب بطل المقامة المجدي نفسه فاللغة تتعانق مع الحدث والشخصية وتوحد بينهما لغة تحاور البطل ويحاور بها بل يحاورها فتختفي شخصيته الواضحة فيها وربما تتوحد معها وتظل تتوالد من خلالها.

نعود لبحث عن سامي عبد الحميد نظرته الدقيقة فيرى ان احداث المقامة قليلة غير معقدة غير متصاعدة ولا متوترة وازماتها خفيفة وافعال شخوصها مكشوفة لا تحتاج الى تحليل وهي ببعد واحد وباطار تعليمي.

بمثل هذه التوصيفات لا يمكن لنا ان نعتقد بجدية العناصر الدرامية التي ترد على هذا النسق في بنية ومتن المقامة لاسيما والباحث يقول عنها بان بناءها بسيط ببداية يمهدها الراوي وعقدة بسيطة للوسط وراي يعرف بالبطل عند النهاية.

ويدور الصراع في داخل نفس البطل وانها لا تلتزم وحدة في المكان والزمان قياساً لما يورده الباحث من تصنيفات (ارسطو) عن الحبكة الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات، الغناء (النغم).

وما يحدده سام سمايلي عن الفعل، الشخصي، الفكر، الاسلوب (الكلمات والمرئيات).

وعند مليو تبتلي الحبكة، التشخيص الحوار المناظر.

وعند لايوس ايجري المقدمة المنطقية والفعل وانواع الصراع الساكن هاملت الواثب عطيل المتدرج هيدا باجر

ثم يقترح الباحث: الشخصية، الفعل، الفكرة، ثم يدمج البناء مع العناصر بمثل ما فعل ايجري الذي يؤاخذه الباحث ويدمج مع الفعل الصراع الكلام الزمكان.

ولا يخرج في فهمه للبناء عن الفهم الارسطي في التراجيديا والكوميديا والاحتمال والارجحية والتمييز بين الشخصيات.

ثم يضيف الباحث الميلودراما و الدراما التعليمية ليمهد ربطها بفن المقامة.

وفي ما سبق نرى ان الفعل في التحرك العامودي يميل الى الى التوازي لا الى الالتقاء وان التحرك الافقي لا يعتمد التوازي بل التلاقي ربما جاء الارتباك من المصدر الذي اعتمده الباحث.

وان توسع الباحث في حديثه عن الشخصية المحورية والفكرة عن التعبيريين والسياسة ماراصاد والاجتماعية الانسان الطيب وفلسفة كاليكولا.

ثم يقف الباحث عند الشخصية بوصفها من اهم عناصر الدراما المتوفرة في المقامة وهو امر بحاجة الى مسوغات نظرية لا يعدمها الباحث مثل علاقة لا شخصية بالحكاية ومن يصنع الاخر فنحن نرى ان الحكاية هي التي تتقدم في النص او انها في العرض ستتبع الشخصية ونرى في ما سبق ان تخفف جملة (المعاملات الرسمية في دوائر الدولة)

ويقول الباحث اذا كان عدد الباحثين يعتقدون ان شخصية الحارث بن همام هي من صنع خيال الحريري فان الباحث يعتقد انه الحريري نفسه الا يتفق معي اساتذنا

الجليل على ان الكاتب اي كاتب يتوارى خلف شخوصه فلا يمكن ان نقول ان شكسبير هو هاملت او اوفيليا لايرتس انه كلها مجاز وهو ليس امرا واقعا في داخل النص وان كان يشكل مرجعيته النص خارجيا.

اخيرا تاتي استنتاجات الباحث متماسكة وكان بودنا لو ان الباحث استثمر بنيات النص المحلمي التعليمي لكان اقرب الى روح بحثه من البنية الدرامية الارسطية.

كنا مع الباحثين مغتبطين بدرايته المكينة من حرفا الدراما والعرض فهو استاذ يدرك تماما الحد الفاصل ما بين ادبية المقامة ومزجوية العرض وهما مساران مختلفان وان كان احدهما يكمل الاخر في تجارب الصديقي وقاسم محمد.

هوامش:

د. إبراهيم السعافين اصول المقامات دار المناهل — بيروت ١٩٨٧.

العباءة أم القبعة

صدر الكتاب الموسوم بـ(افاق تطويع التراث العربي للمسرح) دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي للدكتور فاروق اوهان — عن وزارة الثقافة والاعلام- ابو ظبي ١٩٩٩ احتوى الكتاب الذي يقع بـ ٢٩١ صفحة واربعة فصول وخاتمة يمهد بعد التقديم و (المقدمة) ويذكر شواهد مكتوبة مثل كليلة ودمنة والف ليلة وليلة وشواهد ذات فعل حركي وذاكرة محفوظة مثل المقامات والسير والملاحم الشعبية وشواهد حركية من فنون مشهدية افضل المداح في خيال الظل الدمى الفصول المضحكة واتجاهات معاصرة بيانات شخصية وجماعية واستقطاب الجمهور والمخابر المسرحية والحجرة والصورة والجامع والمكان المتوسط والمواقع الاثرية وفضاء مناسب وجمهور الريف والمقاهي واماكن العمل.

هذه الموضوعات التي يناقشها الكاتب ما زالت تشكل قاعدة منها حية انطلق منها الباحثون المسرحيون العرب في العراق واقطار الوطن العربي وكتبت فيها اطاريح للماجستير والدكتوراه تفوق الحصر ويطمع من اعادة اثارتها مجددا الدكتور فاروق لتعديل اتجاه المبدع العربي الذي بات ناسيا ام جاهلا على حد زعم الماتب لرواية السير الشعبية ومنها الدينية وفنون الحكواتي بقابلياته الصوتية والجسدية ومفارقة انشطار المسرح الى ادب وعرض لا يلتقيان مما شكل محنة حقيقية لناقد المسرح ومن ثم يصل الى خلاصة لأشكالية العرب مع المسرح ويحصرها بعدم فهم المتفرج العربي وطبيعته التي لا تتفاعل مع الخط الاوربي للمسرح وان الفنان لا يعرف لماذا يستقي مصادره ومن اين وكيف، وكذلك الولع بالبيانات اكثر من ابداع العروض وفردية الجهود مما بعثرها وضيعها في مسرح «العلبة، ويطالب الكاتب بمركز للبحث والابداع العربي ويطالب بالحفر في الثقافة العربية ومن نقطة الصفر كذا: والعناية بنقل

الشفهي الى المكتوب ببناء نظرية فكرية وجمالية .والبحث عن الموديلات الجديدة والمجدية وتعميم الموديلات المنفذة على النطاقيَن العربي والعالمي وهو سطر الختام في كتابه المذكور.

وان كنا نفخر بكاتب عراقي مثل الكتور فاروق الا اننا وجدنا تثبيت بعض الملاحظات التي لا تذهب برونق الكتاب وجهده الواضح في استقصاء المصادر من مصادر مختلفة ومتباعدة وجدنا في هذا العرض فرصة لمناقشة بعض الطروحات الاطلاقية التي يتلقاها الدارسون العرب وكانها من الحقائق الراسخة مثل النمط المشرقي في قبالة النمط الاوربيوان مسرح العلبة ابعد المتفرج عن المسرح!! وان التراث الاوربي المكتوب هو مسرح العرب!! وان السلطة الرجعية هي التي محت مسرح الف ليلة والمقامات!! وان المسرح الغربي الوافد يشكل خرقا للثقافة الوطنية ويكرس الاستلاب والتبعية!!

وبروح موضوعية يتقبلها منا الدكتور فاروق ان خطته في البحث جمعت موضوعات كثيرة متباعدة وكتبت لاهداف مختلفة مثل حلقات البحوث العربية والاجنبية ونشرت بدوريات وكتب وملاحق ولذلك جاءت خلاصته بتعميمات بحاجة لمراجعة اذ كيف يمكن البدء من الصفر ولمصلحة من وهل حقا ان طبيعة العربي من طينة خاصة!!

وان الفنان العربي يقع في الادارية معتمة اتجاه مشروعية المسرحي!!

وان كان مسرح العلبة يحول دون تكيف المتفرج معه فلن تغص مسارحنا التجارية بالاف المتفرجين ؟!!وان علبها مزدانة بمواسم رائجة من المتفرجين؟!

ما زال النص الدرامي وطرائق الفرنحة المسرحية يحثان المسارح الطنية في عموم المعمورة لتاصيل ذاكرتها الجمعية وتطوير الذائقة الجمالية لجمهورها من غير ممارسة لاية وصاية او تحدي لهوياتها القومية؟!!

اما ان يكون مجرد الرجوع لشكل فروسطي وكتابي فانه لا يقدم بديلا يعتد به عند تقويمه ثقافيا وابداعيا في تجاربنا المسرحية لان المسرح قائم على قوانين التمويل العلامي هذا التمويل لا يتقاطع مطلقاً مع ضرورة انتخاب الانسان لصوره الإبداعية من خزينه الجمعي القومي ولكن بشرط تثمير الجمالية والإبداعية في النص والعرض والتلقي في التجارب الملموسة في الختام ان الكاتب بالرغم من ابتعاده عن الضرورة الاكاديمية في البحث الخاص بكتابة الاطاريح العلمية الا انه جاء وافيا لحظته الخاصة به وبروح دؤوبة جمعت التجربة المسرحية العربية الواحدة بين دفتي كتاب واحد ويكفيه فضلا فيما انجز حتى ان اغفل تجارب مهمة كثيرة لا تقول في العالم العربي الكبير بل في العراق نفسه.

المبحث الثاني

القصب حين تراوده الصورة

امسك اسماعيل الشيخلي بيده وقاده الى ناجي الراوي ليقبل في قسم المسرح كانت عيناه تلتقطان الأشكال البشرية وغرائب العادات حتى الاصوات كانت تستفزه ليستعجل يومه في المدرسة الابتدائية ليرتل اي القران الكريم حين سمعه من مقريء مشهور، وكان جرئيا في الانشاد مهما اثار من سخط، او من ضحكات مكتومة من صبية حليقي رؤوس تهوى على يافوخها عصى المعلم الضايط لنبض الصف.

هكذا هو يفرط منذ صباه بان يكرع الحياة، صورة وصوتاً بل ادنة القصي الى الداني بزخارف يبتكرها في محاولة منه للمغايرة كان يتصارع مع الوقائع اليومية المملة، فينفذ منها الى عدسات ملونة يركبها خياله لوثق الموسيقى بشعر الاحلام ويحركها بطاقة فتوته وكانه يحاكي اباه في السر ذلك بقبضته الفولاذية التي تلين عريكة الرجال بنزال المصارعة المتخذ صفة جماهيرية وهو المتجه بتحولاته صوب مخاطبة هؤلاء الرجال وسواهم باطيافه الملونة وعوالمه الغرائبية شب في داخله نزوع ساحر من الاندماج الحياتي للناس مع ادوارهم فهم بالنسبة اليه كائنات من عالم غريب، يتحكم بهم جنون النشر ورغبة التواصل مع اقدار زائفة يتوهمونها واللقاءات التلفزيونية السريالية.

بقي نقاء طفولته متكوراً في احضان جار العمر وهي تلقمه سحر العودة وشغف السرات النادرة في زمن الاقصاء وتحريم السعادات السماوية النابتة في ارض البشر.

اية ايماءة او لمحة هزة رقيقة، تتخذ مسارات انثى لا تستفزه بسحرها الجميل بل بقبحها الوحشي ايضا ان كان ثمة قبح يلصق بكينونة البشر التي ترتفع فوق تخوم ثنائية القبح والجمال لانها تتناسل بابجدية مغايرة اثرية تغرق فيها صياغات العقل والمنطق وتنطمس فيها الارادة ليعلوها رحيق يبتكره الجسد بذاكرته التي لا حدود لها ولا ثوابت يصاب بالهلع من المكرورات ومن الاقتحامات العقلانية التي يتشدق بها توهم في نفسه انه داعية او حكيم او يدور مثل دورة اسطوانة في حال يشنج تاوهاته في نهاية الدولة العثمانية الايلة للفناء، او الفديو كليبات الخليعةو اب ترفعه الاكف اشبه بتظاهرة لينازل بطلا المانيا تخرجه ارادة ملكية من جوف مظلمة بعد التماس تقدم به البطل في المصارعة يدهي (الديك) مؤثر اياه على نفسه فيتم له ما اراد وينتصر البطل وتبقى صورته شاخصة قبالة حاك كان يناغيه عمه (هادي) بكل بما تبقى من خيوط الحرير في اصوات الدولة بني العباس وكانها مراثي اور جديدة من العصر الوسيط الزاهي للحضارة البغدادية، التي هي صرة الارض وجمجمة العالم تندب سقوط حضارتها.

لا تستوي عند غيره مثل هذه النقائض يعجب بمطرب رفيفي نسبة اصحابه المطربون في اسواق بعيدة، او دفعوه بعيدا بين من ارع البردي في اهوار موغلة في الطقوس والعذاب والحرمان لكنها تتنفس الحياة بالخياشيم السميكة وباجنحة الطيور الموسمية المهاجرة من اصقاع الدنيا المنسية. حينا يجيد ادوار حياتية ببعضها لكي يتقي خداع الاخر التجبر يلبس لبوسا يجيد من خلالها تفاهة الجلاد التي تمشي

على قدمين وتندثر بسلاح فتاك وسوارها قيد حديدي يقلص العمر الى برهة رعب واختناق وازهاق روح!

البحر، وشباك يطل على المطلق وكينونة شعر تقمصت جنية انثى في زمن البترول وصمت تمسح اهدابه ذرات النفاق الاجتماعي وتقصيها لتزهر الزبيب فينتشر بها الجسد الذي يستحيل الى ثمالة في اشسفل الكاس البلوري ليصهل الشفق المائل الى السمرة وياتي (فان كوخ) على خلفية (رامبرنت) وفي لحظة الاختلاج الحيوي الذي تتقاطع فيه الدنيا العاجلة بالابدية تبحر صواري (بول كلي) رشيقة شفافة تتناثر في سماواتها غيوم يشتت لطخاتها اعصار واسعار الانفعال واتقاد الايروسية وهي تستظل باجنحة ملائكية ونوايا الفاحشة المكبوتة المراوغة هكذا تتخاطر خلايا عروضه المسرحية،باسطوريتها وطردها لصورها والاتيان بصور اخر هذا السجال يتم طيلة مدة التمارين وربما يهلك في القافلة من يهلك او يظل فيها من يظل وحين يحضر هذا القداس جمهرة الاطياف التي ترمق الحلم الضوئي الذي انحبس من ذاكرة مهتاجة جمعية يقودها صانع احلام يتوقف نزيف اللون والصدى والرؤى الضالة التي باتت يتيمة بعد انطفاء كوكبها الاصلي وغشيانها محارم لمجرات من غير طقوس تعميد او تاهيل او ومضة بالعبور.

أحيانا يستغيث بعض الممثلين للخروج من هذا الجحيم الفردوسي رغبة بالنطق لكن للصورة اجروميتها السينوغرافية التي تنزع منزع السينما والشعر والرواية والمعمار والنحت بنواة متفجرة يستحيل فيها النور رمادا يتم تلقيه وتداوله وكاني به مخرجاً يتكلم صورا ويسرد عالما سرية علوية ما ورائية تمحق كرة المسرح الارضية بكرات ومثلثات وحركات اهليليجية وومضات الضوء وعتمة الوان وايقاعات متوترة يتحرك فيها البشر بدل مؤشرات الساعة للوصول الى منطقة لا يملك احد الادعاء

بمدى اكتمالها او نقصانها لانها خارج المسميات ومن هنا تنبثق مكائدها التي يقتنصها الاوفر حظا في ذائقيته المسرحية ليبين توصلاتها الثمينة عن سواها فيضع الماس وسط رماد الحفل ويقترب من (عزلة الروح عن الجسد كما يصرح القصب من خلال رؤية داخل اسيجة مسننة خشنة) انه ضرب من التراس يجعل من المكان رؤية مسرحية بايقاعات مرتجلة وكينونات اصلت سبلها وسط (حجب زجاجية يقودها موسيقي اعمى) ولو احتجنا المنطق لنقد. فان مكونات العرض ومنها الموسيقى ما هي الا (وداع عالم غير موجود واحلام يسكنها الخوف والترقب) فانسان العصربات عند القصب فريسة لعجلات الزمن المتسارع الخطى الذي تنسجه خرافاته وتشكله على وفق مقترحات مخيلته المجبولة من رهاب السكون والمرتمية عند اعتاب حضارة الانسان المتقدمة التي تعلو بكونيتها على مسميات القبيلة التي تيبست اوراقها في كتاب الصحراء والبحر والسماء منذ ابدية سحيقة ماتت فيها الموسيقى وما المسرح الا مراسيم لذلك الاثر المفتقد لانسان الحضارة.

عبد الصاحب وفضاء الحرية

في حلول عام ١٩٦٨ جاء عبد الصاحب نعمة من مدينة الجلة ليقدم اوراقه الى أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة بغداد- قسم المسرح.

جاء من الاسكندرية غارفا باي من (القرآن الكريم) ويجيد ركوب الخيل ميالا الى الصخب وكان يتقلب من شعوره بالانقباض والضيق بالضحك الصاخب. وما كانت له تجربة مسرحية تذكر قبل الاكاديمية.

توطت العلاقة فيما بيننا بسبب من نقاء سريرته وصراحته وذكاءه وموهبته الكامنة ومشاطرته مصائب الاخرين واحزانهم اذ تغالب دموعه ارادته في عديد من

المواقف تلك كان والده من سواد الناس الفقراء تقيا طيبا ومثل والدته واخاه الكبير كان عسكريا بسيطا في الحبانية واخر تقله سفن اليونان في بحار مترامية واخر هو الاصغر واختان.

كانت اسرتي ملاذنا وافدنا معا من تجاربها وتجاوزنا معا الضنك والعذاب في فترة تقلب فيها الوطن ما بين يساري جماهيري عارم وطغيان معاكس لا يفرق بين وجودي وماركسي وبارتي وناصري او منخرطا في هذا الحزب الديني او ذاك.

انتمينا معا الى فرقة استاذنا في مادة التمثيل الفنان المربي جعفر السعدي واسم فرقته (المسرح الشعبي) ومثلنا بواكير اعمالنا في الاذاعة ليندفع في دورين شعبيين في مسرحية (فندق الغرباء) من اخراج السعدي وتاليف ثامر مطر.

وطغى علينا حينذاك هاجس الحصول على اعداد جديدة من مجلة المسرح المصرية او قراءة نص فج ينشر به بديهيات من باعة متجولين في الغالب او من مكتبات ومنها الدار القومية المصرية في الباب الشرقي او نستعير من مكتبة الكلية.

وكنا في سهراتنا نصغي بانتباه لمناقشات الكتب والادباء والفنانين.

لم يتزن الواقع المسرحي امام احلامنا العريضة ورغبتنا في المغايرة والبحث عن الجديد.

فلازمنا جاسم العبودي وابراهيم جلال وبدري وسامي وجعفر علي.. وكان قدوتنا في الدرس الاكاديمي النظري الدكتور جميل نصيف.

وكانت غبطتنا فيما نشاهده من افلام اجنبية لاسيما الاشرطة المسرحية للورنس اوليفية وهو يقدم اعمال شكسبير في المعهد البريطاني.

ومحليا كنا نتابع عروض فرقة المسرح الفني الحديث وفرقة مسرح اليوم والفرقة القومية.

واخذ حلم التلفزيون يقتحم خلوتنا فكنا مع صديقنا الثالث جواد الاسدي من بين المنخرطين في تمثيلية (السائل والمسؤول) لجعفر السعدي مخرجا وتاليف بدري حسون مثل نا شخصيات رفية قومية ساخرة جعلتنا نؤدي ادوارنا وكاننا نلعب ونلهو في ذات الوقت الذي نحترم فيه عذابات هذه الشخوص البائسة.

واستدعانا المخرج المرموق ابراهيم عبد الجليل في سهرة تلفزيونية لعنوان (محمد رسول الحرية) للشرقاوي واخرى (دمشق الحرائق) لمخرج اخر، وتعلمنا الحرص على تنمية لغة الخطاب البصري في (ميديا) مغايرة لقناة المسرح واخذنا نقارن ما بين خطاب العرض المسرحي المباشر والاني وما بين لغة التلفزيون وتقطيع الكامرات فها لنا الفرق وتعلمنا دقائق في الصنعتين.

وهكذا اخذتنا اطروحة التخرج والمشاهد الصفية والعروض العامة التي يخرجها اساتذتنا بعد ان وقعنا منهم موقعا طيبا.

فاشترك هو مع ابراهيم الخطيب في (ليالي الغضب) لسالكروا الفرشي وانا مثلت مع بدري حسون في (مراكب بلا صياد) لا ليخاندروا كاسون الاسباني وكذلك مثلنا مع جعفر علي في مسرحيته (اين تقف) واختارني صاحب لامثل في اطروحته للتخرج (فلسطينيات) تاليف علي عقلة عرسان نجمع عمله وقد اضحك دوري الكوميدي استاذنا جاسم العبودي مما جعله يؤمن بقدراتي الفنية في الاداء ورشحني للفرقة القومية للتعاقد معي بمسرحية (عطيل) لشكسبير.

كنت وصاحب لا نعرف حدوداً بينة او خاصة لمواعيد النوم او القراءة او اللهو او الصحو المبكر اذ تداخلت الحدود بينها بطريقة عبثية مفتوحة كنا تعب الحياة عبا كما يقال واسرتنا دجلة بسحرها وسهراتها وتجمعات الفنانين والمثقفين على شاطئها او في مقهى رعد ومقهى المعقدين.

وكذلك ادماننا على سماع اغاني ام كلثوم في مقهة يحمل اسمها في شارع الرشيد وكنا –أحيانا- في مناسبات سعيدة نفرغ جيوبنا لنتقاسم العشاء بشطر من داج مشوي يديره كاميران حسني في شارع المغرب، وهو مخرج فلم سعيد افندى وكان قدراً يدفعنا للجلوس قربه من دون ان نجري معه اي حديث عن السينما وهو على هذه الحال.

ودارت الحياة على كعوب من هشيم كما يقول (اراجون) شارع فرنسا الثوري ودخلنا زمن الحروب وتفرقنا فهو جندي في الحلة وانا جندي في بغداد.

واخذته مازق الوطن بجناحيها بعيداً ليجرح في راسه بشظايا اورثته صداعا باقيا صداه في ركن من الذاكرة الدامية لتاريخ شعبنا.

وحين حاولت اخراج مسرحية (فندق الغرباء) للمسرح العسكري وفي وقت مبكر من التمارين وشربنا مع اصدقاء اخرين بحجج كيدية مفادها عدم احترامنا للضوابط وشغبنا فتم نقلنا هو سبقني وبقيت انا مع مجموعة من الشباب ننتظر حمل حقائبنا للجبهة.

لكن الشظية سبقت طريقها الى رابي صاحب وانا سرحت وصول برقية نقلنا الى جبهة الشمال معه.

وتسرح ليهتدي صديقي الكريم الى الفرقة القومية وليلعب احسن ادواره مع خيرة مخرجينا في الفرقة المذكورة مع ابراهيم جلال ومحسن العزاوي وسليم الجزائري وسواهم.

واصبحت انا معيداً في كلية الفنون –جامعة بغداد لاواصل الدرب مع استاتذتي القسم.

اخذ نجم صاحب يتلالا في سماء المسرح والتلفزيون والاذاعة والسينما والتحقت لاستكمال دراسة الدكتوراه في بلغاريا وحين عودتي اشرفت على (الجندي) عبد الصاحب خلال فترة الحرب العراقية الايرانية بعد تنسيبه للدراسة وكفرقة من الجيش فحصل على رتبة الشرف في رسالته الموسومة (فن التمثيل في العراق) وكنت معتزاً باشرافي على الرسالة حيث كان دقيقا في منهجه ملما بموضوعة ومستعداً لانجاز متطلبات الرسالة وتجاوز العقبات التي يجدها طلبة الدراسات العليا الي دون وهي تعتري مسيرة بحوثهم في فترة كتابة الرسالة.

وبعد حين عملنا معا في قسم التربية الفنية الذي كنت اتراسه واخرجت مسرحية (المنقذان) للكاتب الالماني راينهارت ومثل عبد الصاحب دور الخبراة لينسج واحدا من الم ادواره وهو يحوك بذكاء مرهف اهاب جلاد وحش يخرج من كهف ظلامه فيقتل من قبل.

جموع غاضبة ثم يعاود النهوض ثانية وثالثة ورابعة وكانه قدر وكاوس لا يحد حدا! واستدت له ادواراً سبق ان قدمها في المسرح مثل دوره في رسالة الطير لقاسم محمد وادوار اخرى عديدة جديدة تنسجم مع خطة العرض الجديدة وكذلك اسندت

له ومعي المخرج قاسم محمد دورا رئيسا في (ظرفاء بغداد) التي اعددتها عن مسرحيات الفريد فرج.

شحن صاحب وهو يلعب دوره بحرفية عالية خشبة المسرح بالجمال والرشاقة والمرونة في الالقاء والاداء التمثيلي والحضور القوي.

ولمع مخرجا في (سكان المستنقعات) لـ ويل سوينكا زاقترح معالجة للجمهور العريض بمسرحية () لعباس لطيف ولا يمكن نسيان دور ماكبث في عرض صلاح القصب اذ قدم الدور بتاويل جديد مظهر ماكبث دمويا معاصراً ارهابيا متجبراً وضاريا وكائنا مسخا من زبانية الجحيم الارضي!!

وللدكتورة اقترحت عليه عنوانا فتحمس له واصدرنا على العنوان الذي ناقشنا فيه بعض من الاساتذة مفترضين غموضنا فيه وادرج العنوان في خطة الدراسات العليا- الدكتوراه.

واخيرا كتب الاطروحة مفرداته بعنوانها الموسوم (الميزانسين) او التشكيل الحركي والذي طبع على شكل كتاب متميز ضمن منشورات الشارقة في العام (٢٠٠٣).

واليوم، ما زالت جهود صاحب الإبداعية تنتظر الدراسة المتاملة، المسؤولة وربما سنجد واحداً من بين طلاب الدراسات العليا من يتصدى لمثل هذا البحث العلمي عن واحد كان يقف بين اسمى النجوم ولم يتهاو بل ائتلق نجمه في اعالي النخبة الإبداعية والاكاديمية المرموقة في مسرحنا العراقي.

متمثلا ذلك في فكره الانساني الحر وفي نزوعه للخير وفي تقديمه ولم تكن مظاهر تمرده سوى قناعا للبحث عن ضفاف جديدة لانسان معاصر وجدارته في خلق

نمط حضاري لوطن مكلوم مزق الطاغوت انياط قلبه ومتناهبته قوى سافلة ضاغطة ومهيمنات سلطوية وسلوكية قاهرة ارادت واد حريته وثلب كرامته وسرقة ثرواته.

اراد صاحب لوطنه فسيجة اخرى في فضاء الحرية وغبطة المستنير وناضل من اجل مغادرته لكهوف الخرافة، وعودته مستقبلا كريما.

كانت وصيته الحفاظ على قسم التربية الفنية الذي انهضه كالعنقاء من رماد الحرب والتدمير الذي طاله وقبل رحيله ركن المحارب الى استراحة السباحة ضد تيار قلبه الموضوع..

له دلاك اخا وصديقا، ولتفخر زوجك وولديك بذكرك انسان قارع الحياة باصطخابها كاسا بكاس ليشرب نخب الحرية للوطن وللانسان.

المنضدة والمراة

قراءة في تجربة عزيز عبد الصاحب

في صوت في صوت عزيز عبد الصاحب الذي ولد في الناصرية عام ١٩٣٨ رنة جنوبية خاصة تميز مسارها اللحني وخامتها في البعد الصوتي للعروض المسرحية في العاصمة بغداد الممتدة منذ باصطناع مسرحي وهو عادة سلوكية تميز فيها اهل المسرح من دون خلائق اهل الارض طرا ينجز مشهد مرتجلا لا يريد له ان يظل حبيسا يفخر بانتسابه الى صقور البادية وصفوة ارحامها ودوحتها العالية ويتاس بخلائقها الباسلة.

منذ ان بني مدينة الناصرية حسن ثم تقديم العرض تحت انظار الفلاحين المندهشة وهم يتميزون غيضا من ظلم ابناء جلدتهم وتقدموا بدعوتهم للفريق في زيارة مضاربهم ليطلع اهلوه على هذا العجب المسرحي الذي اذهلهم ولم تبلي الدعوة لظروف غير مؤاتية.

يتذكر عزيز وهو بعد صغير صوت والدته الشجي وهي ترتل القران وكذلك تراوده خطرات عن تمثيله في مسرحية (وفاء العرب) في المدرسة الشرقية اما الذي ابطع في ذاكرته فهو دوره عام ١٩٥٦ في مسرحية الملاح البائس جان كوكتو واخراج كاظم الشمرتي لانها حفزته الى الانخراط في المسرح.

ولانيس كذلك عام ١٩٥٩ حين قدم مسرحيته الاولى زنزانة رقم ١٧ من اخراج محسن العزاوي وانتاج الشبيبة الديمقراطية في الناصرية ويتذكر حميد الجمالي وحسين نعمة كانت قريحته تجود بالشعر مستثمرا البوليفونية لم يكتف بالتعددية الصوتية تحت وطاة تاثير الدراما والمسرح بل حاول ان يشخص المجرد فتخيل الشعر في حلمه رجلا مهيبا ياتي الشاعر وهو ميت ويحاوره:

اجلسني قبالته وقلت زورت روحي وقال لي تعال معي الخ حين قبل في معهد الفنون تعلم من كراسة بيد استاذه اسعد عبد الرزاق وهو يلقن الحرفة وبعض الدروس عن ستانسلافسكي ومثل مع استاذه في عام ١٩٥٩ في مسرحية كتبها زميل دراسته عزي الوهاب وكان دوره شريرا وسلبيا.

وتصلب عوده على يدي اساطين المسرح ايضا مثل جاسم العبودي وابراهيم جلال بصرية واضحة المعالم ومع قاسم محمد وجد اللذة والعمق والتحول منذ ان اسند له دور المعلم راقي في عرض سر الكنز المقتبسة من كنز الحمراء فغير عزيز من

طبيعة الاداء الصوتي والجسدي ليرسم دوره في فضاء العرض ولم يكتف بالتجربة الادائية للدور بل حاول التنظير للتجربة نقديا تحت عنواتن لا ترسم عصفورا ناقصا ونشرها في مجلة الاقلام وهي ملاحظا انبثقت من خلال التمرين محاولا فيها تبيان دور الممثل في تطوير العرض وتغيير انسقته جذفاً وتقديما او تاخيرا وصولا للاطر التجسيدية وحظي مع سامي عبد الحميد بفرصة ثمينة من اللعب الحر معه وجد حرية اعرض من سواه فالمخرج يعتمد اسلوبا خاصا في انشاء مشهده تبعا لمعطيات الاداء عند الممثل خلال التمارين ولا يفرض الشخصيات على الممثلين قسرا.

وهذا ما خبره في مسرحية قرندل تاليف طه سالم قدمت عام ١٩٧١.

عزيز يرفض ازدواجية المواقف عند البشر وكما يقول الممثل الالماني: لا تجلس بين كرسيين هذه الثيمة حركته لدية قصيدة قديمة كتبها عن احد اصدقائه من المناضلين اليساريين الذي بترت ساقه على اثر التعذيب خالد الامين وحولها الى نص درامي يريد فيه توحد الانسان مع ذاته فالجارية تقول في المسرحية: لا تركب حصانين في وقت واحد احدهما للامام والاخر للخلف وهي تفحم سيدها بالايخلط العسل بما يشنه.

وتوفرت المسرحية على عوامل نجاحها نصا واخراجا ودعيت الى المغرب.

تخرجه في معهد الفنون الجميلة ١٩٦١ وذهابه لمدينته وعودته ١٩٦٨ ليسهم مع حقي الشبلي بتاسيس الفرقة القومية.

العروض التي خبرها في طفولته حفزت ضميره المسرحي واطاشت لبه في ذلك الوقت المبكر تراه يداري قلقه بالمرح يترنك تارة بشطر من الشعر الصوفي واخرى

بايقاع اغنية ريفية او بشطيرة حكمية يستلها من التراث او شعيرة دينية من المسموعات التي يستهويه فيها الجناس والطباق والحس الرومانتيكي للفجيعة.

وفي في سنه السبعيني يجفل من النقد أي نقد فيما يتعلق بالنتاجات الفنيسة فلا الاغنية و اللوحة الروائية ولا العرض المسرحي يمكن الاكتفاء بنقدها دون مشاهدتها وسماعها يتململ في داخلها امر اخلاقي فيسقط الباليه من منظومة الفنون ويكسر الخوابي المعتقة ثم يلثم قطراتها المسفوحة ويلوم القدر على تبدل احوال النفس الامارة يحاول الاستطالة بحدث او حكاية او موقف او مزاج ليصنع منها امثولة شخصية مؤطرة بمشهدية متحركة وغالبا ما يصنع خطا شرطيا بين الحسي والمعنوي في عوالمه الفنية تارة يشطرها واخرى يدمجها تضغط على مخيلته رموز من مصادر شتى فيستلها من زوادة الممثل الجوال او الواعظ او الشاعر والحكواتيي والمناضل الشهيد والمقريء الحسيني.

فيمعن في نشوتها ومتعتها وحين يتم ماربه منها يشطب عليها بخطين متقاطعين خوف الوثنية وهما الموعظة الحسنة والفكرة الرشيدة عن الختام.

يمتنق برموزه وعدته الفنية مثل زنار ليجتذب بالاعيبه ومكائده القولية قيل لوتد ما اسرع نفاذك في الارض: اجاب: بفعل الدقا جمهوره في المقهى المنتدى الباص يتوقف ناصر السعدون حتى باتت مهادا تتوقف بدور الفكر السياسي لتزدهر فيها القومية والشيوعية والدينية وكذلك عاج في المدينة ضقاة ممن ادركتهم حرفة الادب منهم من يقارع رحيق الخمارات ليصحو على تظاهرة وسجون ومسرح وشعر واغنية.

ابتلى عزيز بداء الخشبة المزمن وتوردت وجنتاه وهو يطل من شباك علوي في مدرسة الفيصلية الابتدائية محاطا باترابه.

ما زال عزيزا مثابرا يمد وصل تمثيله بين وحيدة عرض الشامتة والبيت الجديد التي اخرجها عبد الوهاب الدايني ويقف مزهوا رافضا بمجزاته اليوم في عرض الشاعر والكلاب المستنبط من ديوانه صحبة ليل طويل ومن اخراج الشاب سرمد علاء الدين تنازعت عزيز قوتان قوة الكتابة والشعر وقوة الحياة التي لم تقو على عكسها سوى مراة المسرح المركزة.

السفينة وخيوط العرائس

قراءة في تجربة قاسم محمد المسرحيـــة

١- سرديات النخلة والجيران :

مازال الفنان (قاسم محمد) منذ تحويله (سرديات) (غائب طعمة فرمان) الى أفعال مباشرة في (النخلة والجيران) يروم تعديل مسارات المسرح العراقي التقليدية، وينفتح على مبتكرات الشباب فيقف ليتمعن فيها، ويجربها في مختبره الخاص، او (ورشته) التخيلية لأنه مسكون بهاجس التطور، والحفاظ على سمة محلية (عراقية) في مسرحه، فتراه، وهو في غربته، يترصد توصلات مسرحنا، فيتأثر بما يشاهده من عروض (عراقية) فيقوم بإبحار مضاد، لينتج (نصاً) لسانيا- دراميا حتى تراه يتلقف من أفواه شعراء شعبيين او من أدباء محدثون او من الازقة الشعبية، مفردات ثمينة تخص وجدان الشعب في (طروس) متباعدة، يرى فيها (فرجة) يمكن لها ان تدب على أديم (المنصة) حتى ان (مفردات)، مثل: (اشتغال) و(شمطاوات) و(قهقهة) لاتعدم مرجعياتها، ومثلها جمل: (حلمت مرة اني فراشة) وتتذكر شاكر السماوي وهو يرتب هذه الامثولة الصينية بقصيدة فذة تختلط فيها ذاكرة البشر بعالم الفراشات، ويستعيد من قاموسه الخاص، وهو يجدّ بالتمييز ما بين (الجسد) و(الجسم) و(البدن)

وينسب لكل منها، معنى خاصا، لايحرص عليها سوى فقهاء اللغة من (الفيلو – لوغيين)، ولا ترى (ماكنته) الحرفية العالم الا ذريعة لتمرير (خطابه) المسرحي، وكأني به يجد في العرس وفي طقوس المراثي، وفي لعبة الامم والحروب، والدبلوماسية مشاهد تنتظره، ليجعل منها عرضا يقتنصه، فينقله من صورة التجريد الى حركة الملموس، الشاخص، يسحره مثل سواه من المبدعين، سلوك الجسد المرن، وحين يشهد حركة اجساد بغلالة من طحين أبيض، وهم يفوزون بجوائز مهرجانية، يختزنها في ذاكرته ليفجرها في حقول المسرح ومداخله وكواليسه على طريقته الخاصة . قاسم محمد نابه، ومفكر، وقادر على جعل (عطسة) عابرة ايماءة مسرحية، تلذ الصغار، وتدمي الكبار في آن واحد هو ابن ثقافة عربية قحة، يمد خشبته منذ طفولته الى فرن يستجر ليخرج رغيفا، مشهداً، مسؤولية، يحاول تجاوز العذاب ليمتحن انسانتيته النبيلة، في غربته، بعد ان كابده وهو رهين المحبسين، السلطة والشعب!! يعيش بصبواته المسرحية مع فاختنكوف واسلبة مايرخولد، ودروس زفادسكي وتجريبية ليموبيموف، ويحترم شيخهم الجليل ستانسلافسكي، ويتابع بيتر بروك حتى حين يحط رحاله في شمال العراق وهو يصغي (للكورد) ويمتح من ذخائرهم الروحية والطقسية ومن منطلقه في البحث عن (الرؤية) في طيات الادب (الاسطورة، الحكاية، المثل، الحزورة) لايغفل التوقف عند الحكمة المبثوثة فيجد ضالته لدى الكندي، وابن سينا وسواهما، من المتفلسفين او لدى المتكلمين، او اخوان الصفا، برسائلهم، او ماتحفل به (الصوفية) من مشاهدات، ولا ترى لديه امتناعا أو صدوداً بين المسرحي والتراثي والحياتي، فيندمج الجاحظ، والتوحيدي، والحلاج في لبوس (الواقعية الخيالية) او التجريب، وتطوير لغة التمرين، ليقع صريعه مثل (افيروس) في حبه وهيامه (للبروفة) وكانه يدعوا الى حلف خالد، مثل ادولف آبيا (كلنا سيرغب في ان يعيش الفن وليس ان يستمتع به فقط، وسنواجه مرة اخرى بعضنا بعضا كما اعتدنا

ان نفعل في المسارح والمكتبات)[1] ان مسرح قاسم ومكتبته احدهما يترعرع في كنف الثاني هذا التوق يشده الى معاينة التجربة الجمالية من الداخل وبالاشتراك مع الجمهور (الاخر) بوصفه طرفا فاعلا، لامنفعلا، وبمثل هذا الفهم (سيصبح كل منا مسؤولا عن اعمالنا، لن نحتاج الى ان نشغل انفسنا بالمواد الخام او دوافع الاخرين، اعمالنا ستكون النتيجة المثلى لحياتنا كلها، يعبر عنها جسد ما جسدنا، الذي يخضع لعلم الجمال الصارم المبادىء، الدقيق القواعد)[2] حين يجهز قاسم (الميزانسين) فانه يرسمه بريشة فنان محترف . ولااراه، الا مثل (آبيا) في حبه للشكل النقي، وسطوعه، دون افراط او تفريط بالقيم المضمونية، والدلالية لعلاماته المسرحية، وانا من بين معارفه عرفته(فنانا عظيم القامة والمقام، كريما، رقيقا، وتضم جوانحه من الفضائل ماتزخر به نفس أي انسان مثالي النزعة والهوى، ويشهد كل من اتصل به اتصالا وثيقا على عظمة روحه) كالوصف الذي جاء به(اولبرايت) لـ (آبيا) . وهو مجسه الفائق يفرز الخلان الاوفياء عن سواهم.

٢- تجارب رائــدة :

انه يتهمك بتجاربه الرائدة والمتنوعة حتى بطرائق التعبير الفني والعادات السلوكية الخاصة بالممثل، ويعرف مقدار (الجرعة) الضوئية التي يغدقها على هذه الكلمة او تلك الجملة، او هذا الموقف، انه (جدلي) في تفكيره، يبعد عن تيارات الزيف، وخنق الحرية، ومداراة الروح الهدامة، الموغلة في الخرافة . يدخل مع الصوفية بزاد المتنور، المسؤول عن دوره الاجتماعي، من خلال الخطاب الفني والجمالي للمسرح، وهو يتلفت بقلبه وعقله، الى وجدان المتفرج، ليحفز رؤاه التقدمية ويدفعه للانسجام مع الحياة، والتوافق مع اسئلتها وطروحاتها القلقة، انه يبحث ويفتش لا عن الارضية الايدلوجية والمعرفية والتذوقية لدى متفرجه، بل عن تقنيته الجسدية ايضا:

(من الظلام نحو الضوء، ومن الخارج نحو الداخل تطرح نظرة المتفرج دائما في تضاد مع الجسد، ان النظرة هي ايماءة تحرر من الجسد حين يتمكن التخيل منهما يتقدم احدهما الى الامام يتراجع الاخر الى الخلف، ليس لان الجسد باكمله يترك نفسه ليقدم نفسه من خلال النظرة، ولكن للتركيز على شغف المتفرج وسحر العرض)(٣)

قاسم، وفق قوانين المنهج المقارن يقترب — ايضا من (باربا) في محاولته الدؤوبة لتاسيس عراقية ما، لمسرحه، دون رغبة منه، صريحة او مضمرة في السقوط بأحابيل العرقية البغيضة التي يجافيها باربا ولكنه يفهم المسرح، ورشة، يسكنها الاحياء من ابناء شعبه ويجري عبر شبكتها تداول خطابه المسرحي، ويتم تحقيق هذا التفاعل المؤثر نتيجة لعمليات التواصل بينه وبين متفرجه:

(ان ميزة المسرح هي تلك القدرة على توفير (ورشة) يقدم فيها (حدث) العرض للرؤية ذاتها التي تنتجه، وميزة الساكن الاصلي — الانثروبولوجي المسرحي مثل اوجينو باربا — ونضيف نحن — قاسم محمد- ليست تلك الخاصة بتجنب المخاطر، ولكن بالاعتراف بفخاخ وبمحاولات تلك النزعة العرقية التي لايمكن محوها لدى المتفرج) (٤)

وكان قاسم مقاوما باسلا في بحثه واستقصاءه عن الجانب الحر في شخصية مواطنه، المنحدر من تراث عريق وانساني مفتوح وهو قد تحدى نفسه، وطور من مرتكزاته الذاتية والمهنية طوال مسيرة تفاعله مع المحطات المسرحية التي غادرها والتي يروم الوصول اليها، انه مثل عالم، يضبط أدواته المنهجية في العرض، ويقترب من هذه الحكائيات والسرديات ومن طرق صنع (منتوجه) الإبداعي، يخبره فنان مرموق يهتم بالاسطورة، وكذلك تهمه (الانثروبولوجية) فتقترح (عليه اداء وتملي عليه كلية قانون التحولات او اكثر الدوائر طولا للخروج من منطقته الخاصة، وهو

الأمر الذي يعد ضروريا باستمرار ولكن يصبح حتميا لمن يسكن ويعيش في البلد نفسه ويريد ان يتحرى الاختلاف المطلق والحميمي لمن هو مشابه له، لمثله) (٥)

٣- أطواره التكوينيــــة :

وكان للمسرح الروسي، دورا تكوينيا، في انشاء الذات المفكرة والمبدعة لقاسم محمد،، واخذ منه المسرح الالماني ايضا جل انتباهه فيما يخص برخت وبيسكاتور، وتأثره بهما، فهو (يستعمل – مثل بسكاتور – الوثائق والمؤلفات والافلام وكل ما ينطبق على الوقائع التاريخية والموضوعية (التوثيقية) جاء الخط الشكسبيري الملحمي في الدرامات المعدة عن قصة) أو حكاية، او امثولة على خشبة المسرح، انه يشبه كبار المبدعين المسرحيين) (٦)

عربياً واجانب في الانفتاح على الفنون المجاورة والاجناس الاخرى، ومحاولة برمجتها ضمنن خطط مسرحية، وهذا ما فعله (بسكاتور في الحرب والسلام وتوفستنوجوف في رواية النهر الهادىء .. هذه التجارب قدمت (تياترالية) اكثر حرية، تتشابه مع ماقدمه كريج وابيا)

وهو يقترب من اسلوب بيتر بروك وتجاربه (التي مزجت الشكليين (الارسطي وغير الارسطي) بعضهما بالبعض مزجا عبقريا) (٧)

ان قاسم مثل (هايز موللر) يبحث عن (تجنيد الخيال الاجتماعي) بوصفه احد الوظائف السياسية الهامة في الفن)(٨)

لكن قاسم بخلاف كثير سواه، اقترنت لديه التجربة الجمالية، بتجربة الشعب العراقي، وذاكرته التاريخية والانسانية وكان يحفر في زمنه، قنوات للتواصل الحضاري

الاني المحفز للجديد، وتشهد على ذلك كثير من تجاربه الخاصة التي تلقي باضوائها الملونة على حياة تراثية سالفة، او على حياتنا، بتفصيلاتها اليومية، ومشاهدها المبهرة ان قاسم يبحث عن قوة العدل، ورفض الاضطهاد والقهر والعدوان من قبل اية سلطة مهما تسربلت باغطية مبهرة، وصاخبة، ومهيجة لان الالوان الفاقعة، لن تخفي سحنات الشر المرتسم بوجوه صفر مرذولة، تغتال فرح الانسان البسيط.

وقد يستدرك مع(باسكال) الذي كان يرى العدل ضعيفا ان لم تدعمه القوة، أي قوة القانون والا استحالت الى قوة مجرمة اذا لم تقم على اسس عادلة، والعدل، كما يستأنف باسكال قوله: (ليس ان نعطي كل انسان الكمية ذاتها، معتقدين اننا بذلك فرضنا المساواة، بل ان نساير مؤهلاته الخاصة ونوفر له نفس الامكانيات)

٤- مزايا إبداعيـــة:

ولذا، يتميز الذين يعلمون عن سواهم، ويحقق المبدعون تميزهم من بين سواد الناس، لابغرض التسيد المقيت، انما بتمييز قابلية البشر، كلا حسب استحقاقه وجدارته ودرايته الخاصة، وموقفه من المشهد الحياتي العارم، الذي يحيطنا ولن يخدع الجمهور العريض، بالدعاوي الزائفة لمن يحرص على الوصول الى سدة السلطة للتحكم برقاب العباد (بأساليب دعائية ناعمة) ومغرية، ومفخخة (ان الافاعي وان لانت ملامسها عند التقلب في انيابها العطب)

وينفر، قاسم محمد، من اولئك الادعياء في عروضه المنددة بالمتاجرة بقوت الناس، وبجثامينهم الممتلئة وهم يرطنون بالتقوى والانسانية وكما يثير اشمئزاز (باسكال) ذلك (الذي وصفه) بانه رجل (معوج التفكير) لاعتقاده بانه وحده من

يتمتع بالبصيرة النيرة !! وانه بحيازته على هذه الموهبة يرى ان الاخرين يفتقدون اليها. ويبقى هو المتميز الاوحد !!

٥- اصداراته الاخيرة :

ولو تتبعنا آخر اصدارات قاسم محمد، كالذي جاء في نصيين مسرحيين ضمنها كتاب موسوم : بـ (تجارب مسرحية عربية في المسرح البصري)، لوجدنا احتفاءه المعروف بالبعد التراثي والبصري (الفرجة) معا والمسرحيتين هما :

١- مونولوج الخوف والرجاء عند شواطىء الجنوح .

٢- تحولات حالات الاحياء والاشياء .

وقد صدر كتابه هذا عن مركز الحضارة العربية – القاهرة (٢٠٠٥) نرى قاسما هنا، يعتبر نفسه صانعا للنص ومركبا له، وقد تماثل مع السندباد، فاخذ يعاني معه بوصفه سندباد اخر، ويركز على (بحوثية) السلوك، الحركة، الجسد، كتل الصوت، كما يقول فالاصوات المبهمة، الوحشية، يكون مصدرها (شيء) أو (حي) او (وظيفة) او (لاشيء) محدد، فالمهم خلق (حالة شعورية) تؤدي الى اعمال الفكر ويوصل رسالته بما نصه : من كائن قد انتهى ذبيح. الكائن هذا يقول عن نفسه : قد ضيعت اذ جنحت بوصلة الوطن. ويلهج (الاحياء) في عالم البحار، بالنشيج وفق النسق الاتي : ذي غربان، اصواتها، نوارس، نوارس أشكالها غربان، نوارس غربان، وريشها اسنان قرش، ويفصل النص، مابين رقي الاحياء من البشر: والعجائز الشمط بلا عمر ممسوخة الجنس. ويضيف في تفصيلاته الاخرى: لكل عجوز منهم قرد. ويقرن النص، الحركة باليد: وحين تمتد من جذعها لسعفها مكسوة بثور، عمي عيون اصابعها فاقدة للنور،

ويثبت النص، ملاحظة للاخراج :في عمق المشهد ثم اوار ، ويضع على لسان التوحيدي، الوراق

الكلمات الاتية : ابتدأت دوامتي بعد ان اوبتي، من رحلتي السبعين مشرداً

ويضيف انني مضيع قد ضيع البلاد

يتناغم تداعي التوحيدي مع البؤرة المركزية للنص، حين يقرر افناء منجزه تحت الحاح الغباء المستشري، الخانق، لنبض الخلق والابداع، (لن اعدل عن حرق كتبي، لي اسوة في الحرق بائمة هم قدوتي ، مثل عمر بن العداء، حين دفن المخطوطات بقلب الارض

ثم يذكر اخر اسمه (ابي سلمة الداراتي) الذي اسجر مخطوطاته بالتنور : فالى متى الكسيرة اليابسة والبقيلة الذاوية، والقميص المرقع، ها ان الارض اقشعرت والنفوس استوحشت وتشبه كل ثعلب بأسد ، وقتلى كل انسان لاخيه، حبلا من مسد ومن ثم تتداعى ايضا- اصوات البحارة : ربانا انك بعد ربنا تقودنا. وثمة خلفية لمشهد السندباد : رزايا تطفو غرقى ثم اخشاب واجداث تحترق ويتداعى ايضا الصاحب الاخر : اتركونا للمدى او للردى، او للمفاوز، ويتداعى كذلك الحلاج / ما معناي انا العالم والعارف ؟ وترد ملاحظة للتصميم : المدى لون ابيض تعلوه كتل سود تسعى (..) تقهقه النشاز فتكرب النفوس ويقول — ابو العلاء — الناس بين حياتهم ومماتهم مثل الحروف محرك ومسكن .وتسمع مؤثرات صوتية : هل نمت، ام تراني مت ؟ (..)ليس الفراغ شكل نوم، او شكل موت او محض صمت، لا الفرغ وجود يتحسس يتنفس يتلمس ينبض يحيا ولايموت. اما في مسرحيته الثانية، فان (ماريونيت) او دمية (جوردن كريج) باتت منخلعة الاطراف والاعضاء في زمن

اجبرتنا فيه اقدارنا — المطاطية- على ركوب البحار والعيش على شفير الهاوية في زمن تنساب رمال لحظاته من بين الاصابع يريد قاسم محمد في محاولته (البصرية) هذه ان يجذب من خلال (لون) العرض ومشهديته، عيون النظارة، ويغدق عليهم امكانية الاحساس بالواقع العراقي المرير، وهو واقع ماثل في العرض، ليستفز المتلقي، وحتى يزيد من وتيرة تفاعله العاطفي، تراه يرمز لافكار خاصة تعزز من تيار الانثيالات، والتداعيات التي يتراسل عبرها وبها مع ذلك الوطن القصي الذي اسمه العراق، ويحفه بجو عام مناسب لتسويق افكار العرض المبتكرة هذه، بشكل مجسم ومنظور وملموس .

ويتشبع (ماريونيت) قاسم، المعمول من خشب (بونوكيو) باحاسيس البشر بعد ان يتحول انفهه الخشبي الى كائن غريب كلما اقترف كذبة جديدة، ولن يعيد الأمر الى مجراه الطبيعي سوى الرجوع الى (انسانيتنا) وهو في نصه الجديد يقول على لسان احدهم : هل نحن انسان تخشب (..) أم خشب تشوق الى التحول الى انسان .

هذا (الصبي) الخشبي، سيكون نافعا، ويمكن للصغار أن ينتزعوا منه كمانا وقوسا، فيصدحوا بترانيم تمجد الانسان ثم (يبني خدم العرض من أشكال الماريونات الخشبية أشكالا انسانية تعزف على الكمان .)

وهكذا يدفع قاسم بقلوع سفينته المغتربة، باشرعة تفردها اجنحة الفراشات، للابحار باتجاه الرقم الطينية والمسلات . بحثا عن الكمال والخلاص وبعيدا عن قيود حبال مطاطية .

هوامش :

(١) و(٢) — من مؤلفات أدولف آبيا ص١٦٩.

(٣) - المصدر السابق : ص ٢٣.

(٤) - المسرح ورؤية الاخر : ص ٢٤١.

(٥) (٦) - السابق : ص١٢٠، ١٢١.

(٧) - علم اجتماع المسرح ص٢٨٨.

(٨) - المسرح والصور المرئية ص٩٤.



الفصل الرابع

المبحث الاول

السينما والصورة الفنية

ينبثق (التشويق) من خصائص الصورة السينمائية نفسها هذه الصورة التي حددها – اسلن- بالمواصفات الاتية: وهي (الواقعية) لقدرة الصورة على خلق وهم يكاد يتطابق مع الواقع الخارجي تماما وانها كذلك تمتاز (بحضورها) وانيتها وكانها تحدث في هذا الوقت الذي نشاهدها فيه أي هنا والان وكذلك تمتاز الصورة بانها (واقعية فنية) يشكلها فنان السينما، ولذلك تمتاز السينما بانها تضع للصورة (دلالة) ومعاني مختارة يتقصدها صانع الفيلم لكي يوصل هذه المعاني الى متفرجه واشتغل كبار السينمائيين من خلال (التوليف) او المونتاج لخلق معان بين اللقطات عندما يوصلون بينها وكذلك ان الصورة تمتاز (بتعبيرها الاوحد)لانها تنقل الشخصيات والاشياء نفسها فترى مثلا (انتوني كوين) الممثل ونرى كذلك الصحراء الليبية والاشجار والبيئة بكامل خصائصها التي تختلف تماماً عن البية الايطالية – مثلاً- واخيراً هي صورة (تشكيلية) تقوم على قدرة (التكوين) الفيلمي على تشكيل مضامين فيلمية تنبع من داخل احداث الفيلم وقصته وكذلك تحتوي مضامين

ذهنية تؤثر على المتفرجين فيقومون بالربط بين الصورة الدرامية في الفيلم والصورة الذهنية التي تثيرها في عقول المشاهدين ونفوسهم.

ولكل لقطة خاصيتها التي تثير لدى المتفرج حالة من التشويق المطلوب مثل (وجهة النظر) فالغني المتسلط مثلا هو غير الثوري السجين وكذلك (الاحساس) الذي تثيره الحشود الثائرة هو غير ذلك الاحساس الذي يعيشه الملك في مخدعه او غرفة نومه مع الملكة والجواري كذلك لكل لقطة طاقة (عاطفية) و (فكرية) فالموضوعات الوطنية تثير عواطف وافكارا متضامنة تقف بالضد من تلك العواطف والافكار التي يبشر بها الخصم او العدو المحتل.

وتلعب التقنيات دوراً مهماً في تعزيز التشويق، لاسيما في الافلام الحديثة التي وظفت التقنيات الصورية والضوئية والسمعية وفقاً لاحدث منجزات التكنولوجيا الحديثة في التصوير وفي التسجيل الصوتي وكذلك في تطوير المؤثرات البصرية والسمعية واستخدام الحاسوب والاجهزة الرقمية (الديجتال) وسواها من تقنيات مستحدثة ومبتكرة ما كانت السينما قادرة على مضاهاتها منذ مرحلة الاختراع وحتى الامس القريب.

وهذا ما عزز من قيم (التشويق) في خلق جو انفعالي وفني واحساس مشبع بالمكان والزمان ومعايشة الاحداث والاهوال عن قرب ان الصورة الفنية هي البديل عن الواقع الحقيقي في السينما.

فن التشويق السينمائي

يحرص السينمائي على تحريك افكار ومشاعر مشاهده بوسائل عديدة تجتمع في بؤرة تصويرية جذابة ومبهرة بفعل تحديها لقدرات المتفرج واجباره على متابعة فيلم بالطرق القسرية بل بطرق تبدو اقناعية نابعة من دوافع المتفرج نفسها بغرض كشف (السر) الكامن خلف اللقطات الموصولة ببعضها والتي يشوق لمعرفة كنهها ومراميها والتباساتها.

يحدد السينمائي نقطة التقاء بينه وبين متفرجه خاصة هذه النقطة هي الشريط او الفيلم بحد ذاته.

في الفيلم يقوم بمعالجة حالات الرؤية الفنية على المستوى الحسي والشعوري والادراك العقلي والاستنتاج التفكري الرؤية الخاضعة لمنهجية العلاقة بين مكونات اللقطة في حدود الحراك السينمائي الذي تتكتل رموزه واشاراته وأشكاله التعبيرية في بنية فيلمية ذات منحى خاص فالتكوينات تتابع وفق نسق خاص مرتبط بطبيعة خط اللقطة وشكلها وحجمها وحركتها وبالكاميرا التي تمتاز بمرونة تخص العدسات وكذلك تخص حركاتها التي تمسح جغرافية المكان وتاريخيته وتشكيليته وتربطه بطبيعة الاحداث الفيلمية التي يتناولها السيناريو التنفيذي بشكل خاص.

ويقوم الممثل بدعم وسيلة السيناريو التشويقية والذي يرتبط بعلاقة راسية مع حركات الكاميرا حينا وبحركات افقية تتابعه في تحركاته عبر محيط مكان التصوير ومواقعه الجمالية داخل مرئياته حينئذ تقوم الكاميرا والممثل بلعبة الشد والجذب والارخاء والفتور بقصدية واضحة للمسك بتوتر المتفرج وتشجيعه على المتابعة المصحوبة باللذة حتى في المشاهد التي تبدو مؤلمة فاللقطة تحيل المتفرج الى

تامل الجذب الحرفي التقني المبهر الذي يقدمه السينمائي في تلك اللقطات الذكية المعبرة عن حساسية المخرج العالية في صناعة الفيلم.

تلك الحساسية التي تلفت نظر المتفرج الى ما تمتلكه من مهارات تقنية خاصة تعبر عن جوانب الموضوع نفسها لتزيد من متعتنا ونحن نشاهد- مثلا- حركات الاغبياء والمجرمين والاذكياء والابرياء وسواهم وهم يدخلون محيط دائرة المطاردة المتوترة بين المخرج السينمائي ومتفرجه من خلال (الفيلم) المشوق وما يقدمه المخرج في فيلمه من اشارات ورموز تحيل المتفرج الى الواقع اليومي المعاش او الى التاريخ بموضوعاته المتشعبة او الحكايا الاسطورية بخارقيتها وعجائبيتها وخيالاتها الواسعة فيحتك المتفرج بقيم عديدة دينية وسياسية واجتماعية.. الخ من خلال ما يتوفر عليه من حدس وتوقع وافق انتظار خاص به وبمرجعياته الثقافية الذاتية والموضوعية فهو لكي يتحرر من قلقه وعزلته وتوحده واهتزازه امام المفاجات يطرح الحلول لتلك المشكلات القائمة امامه على الشاشة ليتصالح من خلالها مع نفسه ولكن الفيلم يستمر في تهديم قناعاته بما يضخه من مشكلات جديدة اخرى متتالية ويقوم بالاجابة عنها وهكذا تستمر اللعبة في سلاسلها المتداخلة والمتكاثرة وغير المنقطعة حتى الوصول الى مرحلة حل التازم وانفراج الذروة من دال الحبكة الفيلمية وبذلك تخفت حالات الاهتياج وتحل المعضلات التي كان يبحث عن حلول لها طيلة فترة المشاهدة ان بناء اللقطة يوظف حسن المدخل الملائم ويجذب في حركاته المتفرج ويسحبه معه منذ حبكة لاول خيوطه التي تدخله معها في ازمة مربكة محيرة ليبلغا معا الحبكة و المتفرج الى مرحلة الحسم وفهم اسباب الغموض ومواضعه واهدافه التي تحرك من نقطة صفر ليبلغ اهدافه المضمرة والمعلنة للفيلم.

كل ذلك لان المتفرج يجد نفسه متورطا في الاستجابة للحدث الفيلمي وموعودا للمساهمة في ايجاد خلاص للحدث اولا ولنفسه ثانيا من المازق وكأن آلية التساؤل التشويقي هذه هي الضمانة الوحيدة لنجاح الفيلم فلا قيمة لفيلم يخلو من التشويق وليس هناك شكل واحد او وصفة خاصة للتشويق بل هي تقنية علاقة تجمع بين مادية اللقطة و معنوية التلقي الجمالي الدرامي وقدراته على التحريك وكذلك على عمق الشخصية ومصداقيتها والفعل والشخصية هما اللذان يتحكمان في جدية الفيلم او في سطحيته العائمة ذات الابهار الشكلي غير الاصيل والذي يعتمد على حيل المؤثرات السمعبصرية من غير ضرورة فنية تتطلبها.

اما اذا كانت بخلاف ذلك فان الفيلم يستحق ان يكون مشوقا وجديا والتشويق الموفق في الفيلم هو الذي يتناسب مع حاجة المتفرج ويتلاءم مع طبيعة الفيلم نفسها ويمتلك المواصفات المادية والمعنوية التي يوفرها الانتاج الفني المتكامل وفي حسن اختياره لاهدافه الخاصة وحيازته على اللغة الإبداعية التي تجبر المتفرج على الاستنتاج ومتابعة الاحداث منذ بداية اللقطة الاولى وحتى اللقطة الختامية والتي تجعله يشارك بفعالية وعمق ويتفاعل مع الاحداث الفيلمية دون ان تفوته فرصة المتابعة برغم الاختلافات الفردية بينه وبين الاخرين وتجعله منخرطا مع الجمهور العام وتشجعه على ذلك وتربطه بواقعه الذاتي واسلوبه في التفكير وتدفعه للبحث عن الحلول وهذه كلها عوامل مهمة للتشويق.

افكار سينمائية

المتفرج وخياراته وفنون التشويق والاثارة

يقرر المنطق السينمائي ان ينصف فيه الضعفاء وينال فيه الاشرار استحقاقاتهم وعقوباتهم المفترضة لانهم يسيئون للحياة الاجتماعية ويرجعون بها الى عهود بدائية ينتصر فيها الاقوى الطائش على الاضعف المستلب والمقهور.

ان افلام (الموجة السياسية) — مثلا- اعتمدت مثل هذه القيم الايجابية في مخاطبة الجمهور من خلال صناعة التشويق والاثارة لانها ارتبطت بمضامين انسانية بينه وكبيرة وذات دلالة شاخصة برغم مرور السنين والايام واختلاف الاماكن والاحداث.

هذه النزعة (التقويمية) والتذوقية للمتفرج امام (التشويق) الحاد والتشويق المزيف باتت قضية مهمة في البحوث الاجتماعية التي ترى في الافلام مصدراً مهماً من مصادر المعرفة للجمهور الذي يتعلم من الافلام كما يتعلم من مصادر الوسائل الاعلامية المرئية والمسموعة والمقروءة تماماً.

الا ان للسينما خاصية (الاثارة) لما تمتاز به من اساليب شد وجذب لافكار المتفرج وعواطفه ما لا يضاهيها فن اخر من الفنون لان لكل مرحلة طرائقها الخاصة في مخاطبة الجمهور وهي أي السينما ربما تقترب في جماهيريتها من المسرح الذي هو الاخر ارتبطت فيه السينما منذ ولادتها وكانت الافلام عبارة عن تسجيل ونقل لعرض مسرحي بواسطة الكاميرا الثابتة الى تمثل جمهوراً جالساً في مقاعده كما يحدث تماماً في صالة المسرح.

وكان السينمائيون الاوائل يحرصون على خلق الاثارة والتشويق بتلك الطريقة المسرحية التي ترجع الى مئات السنين قبل الميلاد والى يومنا هذا في القرن الحادي والعشرين.

ان كل المتفرج اليوم يجد نفسه مضطراً لممارسة نوع من انواع التقويم والتثمين لتلك الوسائل التي يحاول فيها صناع الافلام استمالته الى افلامهم بطريقة مختلفة من الاثارة والتشويق فهي تحرض فيه لاسيما في مشاهدة الافلام الجادة- على تطوير عملياته العقلية والمعرفية وتنشط ذاكرته وترفدها بالجديد وتجعله قادراً على ان يكون هو نفسه (منتجاً) من نمط اخر ليس مثل المخرج الذي صنع الفيلم عملياً بل بوصفه متفرجاً ينتج معاني خاصة به ومختلفة عن معاني الاخرين حسب تجارب كل منهم في تقويم الفيلم فنياً او اجتماعياً فكرياً او عاطفياً فالافلام التي اصطلح عليها بالافلام التجارية الهابطة تقوم على خلق ارتباط تقاربي بين سطحية الواقع وسطحيتها في المعالجة الفنية في حين تتميز الافلام الجادة والتي تكون ناجحة تجارياً ايضا تؤكد الفكر التباعدي أي استقصاء جذور الموضوعات التي تناقشها وتتفحص طبيعة الابطال الذين تقدمهم على الشاشة وكذلك تحلل الاحداث والافكار التي تقف وراء تلك الاحداث وتتحكم بها بوصفها عوامل فعالة سواء كانت قومية ام طبقية ام عرقية ام احتلالية (كولونيالة) او تحررية وثورية سياسية .. الخ.

ان هذه الافلام تجعل بالضرورة- من المتفرج مبدعاً- ايضا لانه يشارك صناع الفيلم تحليلهم وتقويمهم للظواهر الاجتماعية او الاحداث العامة ليقف مثلهم في طرف ما بين اطراف الصراع الاجتماعي والسياتسي أي بين المواقف الايجابية او السلبية ليختار انحيازه الى طرف من بين الاطراف المتصارعة.

في السرد السينمائي.. عناصر الحكاية التي تجتذب الجمهور

ما كانت الدراسات السينمائية والنقدية تطلق لفظ السردية على الافلام في الماضي القريب لان اللفظة تحيل الى عالم الرواية والقص او ما يتعلق بالحوار لا بالصورة السينمائية ويبدو ان مصطلح (السردية) اذا ما افرغناه من نزعة التفاصيل والرطانة هو الاقرب الى الدراسات النقدية الحديثة.

ويمثل تعالق الفنون في السينما من قصة ومسرح ورقص وفنون تشكيلية ومعمارية كذلك تعالقت المناهج والادوات والتصورات النقدية في الخطاب النقدي السينمائي فامتاحت المناهج فيما يجاورها ليغني عن لغتها ويعمق تحليلاتها وتاويلاتها.

وربما تفخر السينما العربية بما حققه المبدعون على صعيد انتاج الافلام القيمة التي امتلكت شروطها الفنية والجمالية كذلك يحق لها ان تفخر باجيال من الدارسين الجدد الين وسعوا رقعة التناول التنظيري والنقدي للاشرطة السينمائية ولا يمكن اغفال الدراسات الرائدة في كليات الفن سواء في العراق ام مصر او سوريا ولبنان وفي المغرب العربي دراسات تحفل بتجديد الخطاب البصري من خلال عناوين اطاريحها ورسائلها الجامعية العليا.

وقد ظهرت اغلب هذه الدراسات على شكل كتاب يخاطب الجمهور العام مما اغنى المكتبة العربية وزاد من رصانتها وعصريتها.

ومن بين هؤلاء المنظرين او الباحثين في علوم السينما النظرية يناقش (عبد الرزاق الزاهير) في كتابه الموسوم (السرد الفيلمي) مناهج نقدية عديدة للوقوف على تحديد طبيعة هذه (السردية)

فيذكر (العلاماتية البنيوية) ممثلة بـ(كريستيان ميتز) وفي هذه المنهجية يتم تحليل الصيغ المختلفة الممكنة (لربط) اللقطات لعرض نشاط او فعل ومنهج العلاماتية (ما فوق- النفسية) الذي يدرس العلاقة بين الصورة المتحركة السردية وبين المتفرج فيتحقق (الحلم، الهذيان، الاستيهام، التماهي).

ومنهجية اخرى (نفسانية- ادراكية) تهتم بمكونات العمليات الذهنية نفسها مثل: (الفهم، التذكر، الانتقاء) ويمكن تحديد انشطة نقدية تهتم بالفعاليات الاجتماعية فتقيم مقاربات (ميثيولوجية) عن صورة المجتمع عن نفسه و(ايدلوجية) تعني بالتعبير عن اغراض المجتمع و(انثربولوجية) تكرس اهدفها في تحليل بنيات المجتمع الثقافية ومن الطريف ان تدخل (دعاية) الفيلم في مختبر التناول النقدي السينمائي فيعدها نصاً متحركاً مقارنة بالملصق (البوستر) بوصفه نصاً ثابتاً ويذكر ان عناصر (الحكاية) الفيلمية تبعاً لنموذج (فانون) تتوزع الى العبارة (المدلول) والى المحتوى (الدال) جاعلاً لكل منهما مادة وشكلاً.

فالحكاية السينمائية – مثلاً عند (ميتز) تختلف من حيث وسيط الصورة التي تكون اعدادها لا متناهية وهي من ابداعات السينمائي وتبث المتلقي بكمية محدودة من المعلومات وهي وحدات محينة لا تاخذ معناها الا في علاقتها بالصور الاخرى لان اللقطة لا تمتلك وجوداً منفرداً (بل تنتظم في علاقات لتعرض ما تريد سرده وبهذا الانتظام يتكون المقطع الفيلمي وبذلك تنتمي الى الخطاب أي الى عالم السرد الخاص بفنون السينما بخلاف الحدث الذي ينتمي الى زمن المقطع الحكائي فتكون حينئذ امام سلسلتين متوازيتين من المقاطع:

حكاية تتكون من سلسلة من الاحداث من النمط المفتوح الموضوعي.

وفيلم يتكون من سلسلة من المقاطع من النمط المغلق الذاتي

من حيث التكوين الفيلمي الذي يذكرنا بنمط هاملت او فاوست المسرحي وهي مسرحيات مغلقة التكوين لانها تدور في مخيلة فرد كما يراها بعض النقاد وتجري مسرحة الاحداث وفق هذا المنظور الذاتي لا الموضوعي.

ويبقى الفيلم الجيد تجربة فنية تجعل ادواتها موضع سؤال وتحاول ان تخترق السائد وهو يسرد بامتياز عن طريقة اشغاله على تشكيل الاليات الحكائية وتطويرها.

وما النص الفيلمي سوى تمظهر مادي لذلك النص الهارب لان الرواية تكون مغايرة عند تقليمها فلما لانهيتخذ كياناً اخر.

هذه الخصوصية السينمائية حددت مفهوماً خاصاً عن لغتها التي يعرفها:

بانها الشكل او الدال الفيلمي المكون للوسيط الذي يدرك (سمعاً وبصرا) ومن خلال تعالقهما تتبين اللغة الفيلمية بكيفية خاصة.

ويعرج على (التاطير) هذا المفهوم يحدد حقل الرؤية سواء في كلية المنظور ام في جزئيته وقد يصغر او يكبر حسب الغايات السردية او الجمالية المرتبطة ببنية النص ككل.

وان كانت اثار السردية تلاحقها الى اليوم وتربطها بعنصري الحوار والشخصية فان الكاميرا التزمت بوظيفة رئيسة هي تحديد موقع الرائي من داخل منظورات الفيلم المتداخلة تبعاً لتعددية الشخوص الصانعة لنسيج الفيلم اما(زاوية النظر) فلها

فتنتها فضلاً عن تحديدها لموقع الرائي فانها توحي بالعلاقات التي يمكن انشاؤها مع المتلقي: (من يرى؟ ومن يرى له: وما العلاقات التي يمكن ربطها بين الاثنين)؟

وتحيل (الرؤية صفر) الى (راء) يقع خارج عالم الحكاية او يقبع خلف الكاميرا !!

وان كانت اللغة (السمعية) تضم الكلام الذي ينافس لغة الصورة، بل هو ايضا صورة درامية من نمط فريد الا انه يندرج مع الموسيقى ومع الاصوات قبل اللغوية مثل الضحك والانين والشهيق وخرير الماء وهسيس الريح.. الخ.

وتتاتى اهمية (الحوار) في الصورة السينمائية لانه يحقق وظائفه الفيلمية على اكمل وجه حين يعمق (التفاعل) بين الشخصيات وحين (يخبر) عن الاحداث وحين يؤرخ زمن الشخصية وكذلك حين يسرد من خلال شخصيات بصفة راوي ثانوي واخيراً يصبح الحوار (مونولوج) شخصية متمركزة حول ذاتها.

المبحث الثاني

تنسيق اللقطات

يلجا المخرج أحياناً الى التكرار لفضح داعية باسم السلام او الدين وهو على خلاف ذلك فتكرر لقطات عديدة لتظهره على عكس ما يعلنه من تقول كل هذا يحبس انفاس المتفرجين ويشدهم الى متابعة الفيلم حينما يحسب زمنياً فتكون للفيلم صيغة او وتيرة ايقاعية محسوبة حيث تتابع اللقطات حسب طول كل لقطة ووصلها مع بعضها البعض باعتبار الايقاع المونتاجي وسيلة فعالة من وسائل التاثير العاطفي والوجداني على المتفرجين الذين يخضعون لاثارة المخرج الدائمة والتي لا تقف في محطة الا لكي تتسارع وتشد وتتكثف في محطات مختلفة وكل خطا في الايقاع يؤدي الى فشل في تحقيق التشويق والى تدمير لتركيب صورة المشهد من ناحية البعد البصري المادي وكذلك من حيث البعد السمعي في حين يسهم الايقاع الصحيح باجتذاب الجمهور وزيادة تاثيرهم وتشويقهم به وكما يقول (بودوفيكن) بان الايقاع يزيد من تاثير أي منظر لدرجة محدودة حتى لو كانت لقطات هذا المنظر لا تحتوي على أي شيء خاص يميزها.

فهدف (المونتاج) الرئيس هو القدرة على تحريك المتفرجين وادهاشهم لانه يقود افكارهم واحاسيسهم بشكل مدروس وليس هو مجرد تجميع اللقطات والمناظر المختلفة التي ستدع المتفرج يدور في حلقة مفرغة من اللامعنى ومن العبث

واللاجدوى في متابعة الفيلم وفهم معانيه ومضامينه التي يريد المخرج ايصالها الى المتفرجين.

ان تنسيق اللقطات في نسق خاص ووفق اسلوب وخطة اخراجية واضحة باتجاه نقطة محددة وحسب اتجاه واضح محدد للحوادث سواء كانت هذه الحوادث مبعثا للثورة او الهدوء فانه لابد من ان يبلغ الفيلم اثره المنشود لدى المتفرج.

كان فيرتوف يعتبر (المونتاج) وكانه عين السينما وقال: بالمونتاج اصنع الانسان الجديد الكامل فالمونتاج يعيد بناء الواقع وينتقي ما هم بحاجة اليه لكي يحرك ويشوق المتفرج ولكل متفرج في تعامله مع المونتاج المستوى من ردود الافعال تتباين بين الجوانب الوصفية وهي المتعلقة بما يظهره الفيلم من خواص مرئية ومسموعة مؤثرة في الجمهور والتفسيرية مما يحتويه الفيلم من حقائق فكرية ودينية ورموز انسانية شاملة وجوانب (جمالية) مثل ايجاد القيم الفنية التي تتحقق من خلال التوازن والاختيار والتكثيف الخ وكذلك اصدار الحكم النقدي السليم لتقييم جمالية الفيلم ونجاحه او رداءة الفيلم وسقوطه تبعاً لاجناس الفيلم المختلفة واهدافها التي تختلف في توجهات المخرجين انفسهم وبالتالي تتباين ردود المتفرجين معهم ايضا فالاهداف مثل: الرعب، الاثارة، المغامرة الملاحقة البوليسية، الملاحم الدينية، السخرة والاضحاك الحزن والماسي الرومانسية وسوى ذلك كالافلام الاستعراضية والملحمية والتاريخية والاجتماعية والنفسية اذ لكل صنف منها اهداف يتشوق المتفرجون على اختلاف اهتماماتهم في متابعتها والبحث عنها وكانهم يعيشون اجواء حلمية ويبحثون عن السعادة الازلية حيث لا مرض ولا عذاب ولا فقر بل جنة من الاحلام! للتعويض عن الفقر المادي والروحي في مجتمعات تطحنها اللاعدالة والصراع الاجتماعي والطبقي والعرقي الظالم وربما يبرز التشويق واضحا في افلام المطاردة من

خلال تقطيع اللقطات بين البطل ومطارديه لتصعيد التوتر الدرامي وابراز ردود افعال الطرفين وتغطية الفواصل الزمنية في اللقطات والتنويع للجزء الواحد من الحركة بشكل ديناميكي متحرك متوثب جذاب يجرف معه وباثارته المستمرة انفاس المتفرجين اللاهثة.

الخطوط الخيالية في تكوين اللقطة

العلاقة ما بين العناصر المتحركة بالكادر تزداد تاثيرا في المتفرجين حين تقدم نموذجا صوريا مع الكوادر الاخرى الساكنة او الثابتة وبذلك تبدل من طبيعة العلاقات المكانية فالجسم المصور الثابت عندما يتحرك يضيف بعدا اخر هو بعد الزمن فلكل حركة بعد زمني محسوب يشكل في مجموعه طبيعة النسق الايقاعي للصورة الفنية في الفيلم.

وبذلك تعمق لدى المشاهد الجانب التشكيلي للقطة مع الجانب النفسي من داخل كادر اللقطة والاطار العام الذي تتحرك فيه (فالتشويق) السينمائي يصبح واضحا اكثر عندما يكون مشحونا بالافكار والعواطف والمشاعر والذي يحرك المتفرج بحيويته في صنع اللقطة المتحركة الفاعلة التي تنقل المضامين من خلال الممثلين الذين يبدعون المعاني ويمحصونها في تمثيلهم لابطال الفيلم فالتكوين هو سرد تشكيلي لمعاني الصور الفيلمية المعبر عن سير احداث قصة الفيلم فلكل قصة مشاعرها وافكارها فتارة يكون الفيلم مؤكدا على احساس الفكاهة والضحك عند المتفرج او يؤكد الاحساس بالماساة والبكاء او يتوسل بوسائل رخيصة مثل افلام المطاردة والصراع الجسدي السطحي والاغراءات الخليعة التي تقوم بها ممثلات ادوار الاغراء الجنسي الرخيص الذي لا علاقة له بحدود المشهد الفيلمي ومتطلباته الفنية والمنطقية!!

ان قواعد التكوين تعتمد على عوامل محسوبة رياضيا وهندسيا عند تصوير اللقطات وكذلك يجب على هذه الابعاد الرياضية والهندسية ان تعبر عن مضامين الفيلم الدرامية فيمكن مثلا التاكيد على طفل بين حشد من الجماهير (كما في فيلم عمر المختار- مثلا) او على امراة بين الحشود كما ظهرت مثلا الممثلة وهي تنظر الى مشهد صلب البطل في فيلم القلب الشجاع الذي يترك منديله يسقط ليلتقفه اخر وبذلك تصبح الشخصية الثانوية شخصية مهمة ومؤكدا عليها وقادرة على خلق التشويق والتنوع في اللقطة الواحدة.

ولغة التكوين تتحقق من خلال: (الخط والشكل والحالة النفسية المضطربة).

وهذه العناصر (تؤلف لغة التكوين) القادرة على ترجمة الاسلوب والجو والحالة النفسية المطلوبة.

والخطوط تتوزع ما بين الأشكال الواقعية التي تحدد الاطار العام للقطة، والتي تكملها الخطوط الخيالية فتصبح وضعيات (الناس والاشياء والمباني والاشجار والعربات والاثاث في خطوط مستقيمة ومنحنية او راسية او افقية او مائلة او في مجموعة متنوعة من الخطوط.

وهكذا يدفع التشويق المتفرجين لمتابعة كادر اللقطة سواء تمثل ذلك في اقلاع طائرات او صواريخ او سفن وبواخر او عربات وقطارات تسير على الارض وبذلك كله تحقق خطوط اتصال عمودية وافقية ومائلة في الكادر السينمائي فخطوط الاتصال هذه تخلقها (عين) المتفرج بمثل ما استطاع المخرج ان يجسدها من خلال ممثليه ومناظره واشيائه المستخدمة داخل اطار اللقطة.

ويتحاشى المخرج كل ما من شانه ان يشوه بناءه التكويني فلا يضع خطا راسيا او افقيا في منتصف الكادر فيضع عمود الكهرباء او خط الافق في منتصف اللقطة!

كذلك لا تنقسم الصورة الى نصفين متساويين بخط مائل مثل هرم او جبل يمتد من ركن الى الركن المقابل له!! وبذلك يخسر التكوين قدرته على خلق التشويق عند المتفرج.

وكذلك يستمد التكوين من الظلال والعتمة تبعا لعلاقتها مع الاضاءة واللون، مقدرته الفنية بحيث لا تبدو مصطنعة او كانها ضعيفة حرفيا!

وكل حركة من حركات الخطوط توحي بالقوة او الضعف وبالصراع او التخاذل وبالثقل او النعومة وقد تمتد نحو الافق البعيد او قد تغلق الكادر وكذلك فيما يتعلق التشويق بتلك الأشكال المثلثة والدائرية وأشكال الصليب والخطوط المتشعبة والكتلة الفردية والجماعية والالوان الحارة والباردة وخلق الاتزان والانسجام كلها مفردات تعزز من دور (التشويق) في الفيلم لدى المتفرج.

نقد الفيلم السينمائي

التطور التقني المعاصر هل غير بنية الفيلم؟

توصف السينما بانها فن من الفنون الادائية أي تعتمد الصورة والحوار وتقنيات المونتاج والمؤثرات السمعية والبصرية وانها تعتمد كذلك على الصراع الدرامي اعتماداً اساسياً وكانه يشكل اسس البناء الدرامي وطبقاته الصورية منذ نقطة البداية وحتى ختام الفيلم هذا البناء الفقري لكيان الفيلم يحقق من خلاله (التشويق) اهم مزاياه وهو الاستحواذ على انتباه المتفرج وشده عصبياً وذهنياً ووجدانياً مع تطور الحركة

الصراعية لاحداث الفيلم، ولا يختلف هذا التشويق من حيث الوظيفة الدرامية الاستحواذية على المتفرجين سواء كانت الموضوعات الفيلمية التي يناقشها الفيلم في (احداثه) تتعلق بالسينما الاسطورية- مثلاً- ام السينما التاريخية ام الاجتماعية ام السينما السياسية النضالية وغالباً ما يسعى المخرج السينمائي الى تطوير افكار الصراع الدرامي من خلال تاكيد مستوى صراعي محدد مثل (التوتر) الذي هو عبارة عن صراع مؤجل يحاول من خلاله المخرج ان يجعل المتفرج مترقباً لما سيحدث اعتماداً على ما ينتظره المتفرج ببالغ التشوق والتطلع وكثيراً ما يتم صنع تقنية (التوتر) في الفيلم حينما يشير المخرج في فيلمه اشارة خفية وغير صريحة بالكامل الى شخصية او حركة او فعل او اشارة او حوار (يومي) اكثر مما يفصح عن امور ما زالت الان مخفية ولكنها عند تطور الفيلم وتعاقب احداثه ستسفر عن جوانب عديدة كأن يتعطش المتفرج الى معرفتها منذ البداية وهذا الذي يحققه التوتر الدرامي ينشط من فعالية المشاهدة لدى المتفرج ويجعله منشداً الى متابعة الفيلم دون شرود ذهني او انصراف عاطفي ووجداني عن موضوعة ومضمونه عن طريق هذا الشكل الفيلمي الجمالي الذي يبينه الصراع فنياً وبشكل مقنع فضلاً عن هذا التوتر بوصفه صراعاً يكشف بوصلته بسلاسة وبايحاء يرتبط (بما يسمى بالبناء الدرامي) بالمقدمة المنطقية ايضا فالفيلم يحقق التشويق عند متفرجه حينما يصدق المتفرج ويقتنع بطبائع الشخصيات والتصرفات التي تيوم بها ابطال الفيلم وهذه كلها تعتمد على ما استطاعت ان تنجزه هذه المقدمة المنطقية من كشف وتعريف باهداف الشخوص (الابطال) مجتمعين او متفرقين تصب في هذه الاهداف الرئيسية للابطال الرئيسيين والاهداف الفرعية للشخصيات الثانوية وتلتقي في نقطة محددة من تطور احداث الفيلم وهذا الالتقاء لم يجي بشكل تعسفي مصطنع بل خضع لمنطق تطور الاحداث المرتبط بطبيعة الشخصيات المختلفة في الفيلم وحين تمهد هذه المقدمة المنطقية

الارضية امام فعالية الصراع الدرامي للفيلم بانها تقوم بتعزيز (التشويق) عند اللمتفرجين في صالة السينما لابد للصراع ان يقدم قوى متناقضة ومختلفة ومتصارعة لا يمكن التوفيق بين مصالحها المتعاكسة والمتحاربة وينبغي للفيلم ان يقدم قوة محددة تظهر بانها متفوقة من حيث العدة والعدد او من حيث السلطة والجبروت والامكانات المادية والمعنوية العريضة. وتقف في الجهة المعاكسة لها قوة مناوئة متصدية لها بما تملك من امكانيات واستعدادات لتدافع عن حقوقها وعدالتها ومصالحها كما تعتقد هي في نفسها هذا الصراع يثير التشويق بين جماهير الصالة فمنهم من يقف غالباً مع القوة المستضعفة ولكنها تدفع بارادتها عن (الخير) وتناضل ضد الشر المتمثل بتلك القوة الشرسة والمتغطرسة والمتعالية هذا التكافؤ او التعادل بين قوة مادية كاسحة تقف امامها قوة روحية باسلة يحقق متعة جمالية خاصة عند المشاهدة.

مراجعة في بنية الفيلم

جدل المنظومة التقنية والاخلاقية في السينما

ينمو الجوهر الروحي او منظومة الاخلاق ببطء لا يتكافؤ مع القفزات التكنولوجية الرهيبة وربما تشكل هذه الحقيقة جزءاً من معضلات الانسان المعاصر لانه يبقى امام تحدي (اعادة التاهيل) وانماط معيشته او تعامله مع المستحدثات الفنية.

هذا التفكك في العلاقة بين الانسان وموروثه والبيئة ومقترحاتها ولاسيما على صعيد الاختراعات والاكتشافات يترك نقاشاً في عالم الروح والوجدان.

السينما حتى في مصادرها المتقدمة من حيث (الانتاج) و (الابداع الفني) تترك مثل تلك التوترات بين صناعها ومتلقيها سواء على صعيد (القيم) ام (التقنيات).

فوفرة الانتاج تثير تحديات امام المنتجين انفسهم في كيفية استقطاب شرائح اجتماعية جديدة ومضافة الى رصيدها المعهود من الجمهور.

وقد يستقطب (تحقيق الربح) اغلب تلك الاهداف وطرق تحققها عملياً ولكن الربح لا يسير على قدم واحدة حتى افقع الصرخات والمودات السينمائية في ترويج البضاعة الفنية ونجومها لا تحفل بادوات غير قابلة (ذاتياً) لتحقيق ذلك الاستثمار المالي.

هوليود المدينة التي اخترقها النقد (مدحاً او ذماً) تركت ثوابت وتقاليد عمل واساليب فرجة تشتغل وفق اليات مهيمنة ومستقلة عن الرغبات والاهواء الشخصية.

باتت (هويتها) ملزمة لكل من يغامر في دخول مدينة العجائب هذه لانتاج (تخيلات) في علب سينمائية يحدد فتحها مقدار الفردوس المادي المنتظر عند النجاح الجماهيري او يشير الى عمق الهاوية التي سيرتكس فيها من وضع امواله وارصدته ان فشل (الفيلم).

وجرت النزعة التخطيطية- الاختزالية- في النقد السينمائي الى تسمية (هوليود) بصانعة اللذة والمتعة في المشاهدة في حين بقيت (اوربا) كنزاً وشراباً معتقاً لينابيع من روائع الفن والابتكار وربما تشكل اليابان بالتحديد ممثلة بـ(كيرا كيرا ساو) وبدرجة اقل الهند وروسيا والصين بعضاً من تيارات منشطة او مخصبة لنويات محددة في تيارات الفن الغربي سريعة التدفق والتجدد.

يعترف بهذه الحقيقة مخرجون عالميون وفقوا الى هذا الحد او ذاك في فهم آلية اللعبة الهوليودية فانتخبوا افلاماً متميزة فاقت عوائدها عشرات المرات مما صرف عليها انتاجياً.

تدور رحى الطاحونة العملاقة في سوق راسمالية تسيرها مجموعة عقول مالية وكانهم زبانية الجحيم الارضي.

يشكل مثل هذا الحاجز النفسي جدراً معيقاً امام كثير من من المخرجين الموهوبين- ولاسيما الشباب منهم- لانهم يخفقون في معرفة سبل النفاذ الى نظامها او اختراق شفراته ولو ذكرنا اسماء بعض المخرجين الذين انجزوا افلاماً عالمية ناجحة من حيث التقنيات والافكار الفنية في زمننا هذا سيبرز اسم (سيبلبرغ) و (كوبولا) على سبيل المثال لا الحصر. وكل منهما موهوب وتعلم منذ سنوات صباه كيف يقترب من فن السينما الساحر وسار مع (كامرته) على رؤوس الاصابع لاقتناص مواضيع خاصة جديرة بمعالجتها سينمائياً.

وكل منهما وجد في الممارسة العملية والتعلم من الاخطاء انجع وسيلة للولوج في هذه العوالم.

تضافرت الموهبة مع التعلم و حتى التخصص الاكاديمي الدقيق لدى (كوبولا) على سبيل المثال الذي ترجم ثقافته عن تاريخ السينما وابرز محطاتها وانجازاتها الإبداعية الى افلام تجمع مشروع التخرج الطلابي الى افلام احترافية عالمية التوزيع والانتشار.

ترسبت في قيعان اللاشعور الجمعي في امريكا والغرب بعض من القواسم المشتركة في الثقافة والموروثات واساليب التفكير وتداخل الوجدان الجمعي هذا تاريخ الحضارات

الاوربية ومصادرها ومراجعها القديمة مع حاضرها وحروبها وفضائعها ونجاحاتها وابتكاراتها في الفن والعلم والحياة.

وفرزت حضارتهم اساليب في الدين والفنون والفلسفة والسياسة والاقتصاد والاجتماع نماذج علياً او اولية متعالية يستمدون منها مخططاتهم الرمزية والتعبيرية الواقعية والمجازية فيتداخل الانثربولوجي بالتاريخي بالمعاصر في وحدة متفاعلة مع (ذوات) المبدعين كل على طريقته الأسلوبية الخاصة وهم ينطلقون من مرجعيات مشتركة مؤسسة على التحليل والفرز والتحديد لكل فكرة او جنس ادبي او نظرية علمية وفلسفية.

المخرج السينمائي في الغرب وامريكا يسهل عليه التعامل مع (هوميروس) واساطيره بمثل ما تواكبه الادوات التحليلية المعاصرة لـ(فريزر) وفرويد في تاويلاته ونورثرب فراي في تفكيكه للاسطوري وطرحه لنماذجه العليا وصولاً الى تاويلات هايدجر ونسقه الوجودي المعاصر فضلاً على التطوير الحاصل على منهجية (يونج) الجمعية وما تركه التعبيريون الجدد عند تعاملهم مع (الرعب الكوني) وانسان الرعب الذي قامت الحروب العالمية الحديثة بتصنيعه وفقاً لمخططات الايدلوجية والرسمال والروح الشمولية الكاسحة.

بل ان كوبولا وسبيلبرغ قد افادا من معطيات الحداثة وما بعد الحداثة ومن النماذج التفكيكية والسيميولوجية والطروحات السود والنسوية والتحدي والاستجابة وسواها سواء في كتابة السيناريو ام تاليف الفيلم وكذلك في الانشطة النقدية السينمائية المختلفة.

الفصل الخامس

المبحث الاول

نظرة في التوليف السينمائي

الايقاع ورمزية الصورة اسهمت في انتاج الاسلوبيات الحديثة على الشاشة تجاوزت السينما في رمزيتها توظيف الايحاء للاشياء او الافكار والموضوعات بمسمياتها الصريحة اذ لم يعد الاسلوب التقليدي هدفا للمخرجين السينمائيين قدر انهماكهم بالحفر بعيدا وراء المرئي في العالم للوصول الى نقطة من التفاعل ما بين الرمز واللقطة بحيث تصبح (الصورة) رمزاً و (الرمز) صورة ببعد جديد يقوي من (ايحاءات) الواقع وظلاله وغموضه والتباساته.

وعن طريق هذا النحت المتبادل ما بين الصورة والرمز يقترح (المخرج السينمائي) أشكاله الجمالية في لقطات متباينة الاختلاف بين بنياتها العميقة والسطحية وان كانت (الرومانسية) تعني في بعض ابعادها بالارتفاع عاليا بعالمنا الارضي وجعله مصفى ومثاليا فلانها تطمح باستبدال التافه والوضيع والرفيع والمبهر مما يحفز (الخيال) على تبديل قوانين الطبيعة طبقا لشعرية السينما فالشمس تكون معتمة كامدة والليل يلمع مشعا حسيبما تقتضيه ضرورة الحبكة

الدرامية وما تتطلبه عدسة التصوير لتلك اللقطات الفيلمية المؤثرة ان ثراء اللغة التخيلية وكثافتها تخفي اشد الحواجز القائمة بين عناصر اللقطة وتدمج في ان واحد ما بين الشيء المادي وايحاءاته المعنوية وتتراسل فيما بينهما بسلاسة تخيلية بينة فتكون اللقطة محايثة لرؤية متجاوزة للقطة (واقعية) في اسلوبها الواصف والمحاكي للمباشر الجاهز متلمسة امساك غير المحدد او المعرف به في التداول الاستعمالي اليومي ويتمظهر ذلك فيما حنطته السينما التقليدية من اعراف وتقاليد (توليفية) بائدة فالغيوم من شانها ان تزيد من فتنة القمر المتواري خلفها بمثل الجاذبية المبهرة لساحرات السينما وفتياتها الجميلات وهن يظهرن باياء صممت خصيصا لهن في مخادع النوع وعلى شواطيء البحار او في علب الليل او في الاماكن القصية والمعزولة او الغريبة التي يجتمع فيها بطل الفيلم مع غادته الحسناء.

لم يكتف المخرج- اذن- بتقديم استعاراته الصورية بل اراد توجيه الانتباه قصديا الى (معالجاته الفنية) لكي ينجز منجزه على الشاشة السحرية نفسها ويعجب بالاعبيه ومهاراته التقنية والرؤيؤية. هذه الحقيقة ادرجها (جان كوكتيو) في اعتباره الفني بقوله: (اذا صادفت جميلة اثارت حفيظتك فانني وضعتها ههنا لا لتكون حجرا تنعثر به بل (علامة) خطر كيما نلاحظ مسيري).

أي اراد من متلقيه الانتباه ايضا من خلال هذه الفتاة الجميلة المثيرة للحفيظة الى (المعالجة) السينمائية المثيرة للاستجابة الجمالية بقدر اكبر من مجرد النظر الى القوام المشوق وفتنة الانثى ولكي يصدم (المخرج) عادات متلقيه التقليدية وجد نفسه مضطراً للبحث عن لغة صادمة في سبيل اجبار المتفرج على الاعتراف بان ما يراه على الشاشة هو ضرب من المحال واللامعقول والممتنع واقعيا عن التصديق!!

لذلك يقترح اساليب تجريبية لتجويد اسلوبه السينمائي وتحقيق تفرده في عالم الفيلم برفضه لتلك (النمذجة) السينمائية التي سبقته وباتت تقليدية بالنسبة اليه وهذا ما يسوغ سبب الحيرة التي يقع اسيرها ويكابد المتفرج في فك طلاسمها بعد ان وضعه المخرج في وضع تجريبي مصطنع لا علم له وسابق عهد بما يظهر على شاشة هذا المخرج التجريبي المجدد! سبب حيرة المتفرج اذا المخرج الذي قطع عليه كل خيوط التواصل وزحزح من مرجعياته الموثوقة وبدل من شفرات وعلامات باخرى مستحدثة وبعيدة عن ضرورات (الفهم) التقليدية الواضحة والميسرة! هذا العلو فوق الارضي والسباحة بحرية في فضاء الصورة السينمائية والمتعالية حقق للمخرجين الجدد (الحداثيين) ما ارادوا الوصول اليه من رفض للمعطى الواقعي الذي يتعثر فيه الناس يوميا بحثاً عن بديل (نادر) توحي به قرائح المبدعين انفسهم في عوالم متخيلة هذه اللغة السينمائية تتاتى من وحدة تكثيف اللقطة بكل ما تحتويه من تفاصيل و مفردات وكذلك ايضا بما (يجاورها) من لقطات اخرى تنسف (توليفيا) المعاني المفترضة ذلك لان الأشكال المتجاورة والمتناقضة لا تتطلب علاقات منطقية (قارة) بل تتجه بالضد من ذلك المسار لانها تقطع تلك العلاقات وتموهها ان لم تنسفها اصلا لانها تحاول رصها وفق خطية فنية لا تاخذ بعين الاعتبار تلك الانساق التعبيرية والمعالجات الفيلمية المطروقة هذا التوليف المعقد يعكس روحية العصر وشخصيات افراده المنقسمة تحت ضغوطه المادية والكتنولوجية المعقدة ايضا!!

وهذا سر الاحساس بالانقباض النفسي الذي ينتاب المتفرج او معاناته من تلك الوساوس القهرية التي باتت واحدة من الاساليب الحديثة في السينما التي يدفع المخرج بمتفرجيه من خلالها الى حافة التقزز والاغماء او انها تقوي من المشاعر العادية لدينا لتصبح مرضية اكثر ونجد انفسنا في حالة من (رهاب) الاماكن المغلقة او المرتفعة ومن الهلع من الظلام والغرق او الحرق او (فوبيا) الحيوان والحشرات والمرض وسواها

من الهلاوس المقلقة كل هذه باتت (مادة) سينمائية باذخة الاستخدام حتى في افلام (الخيال العلمي) التي تستقدم فيها كائنات بديلة تستهلك من فناني (المكياج) والتنكر جهودا فكرية وفنية وعضلية مضنية في سبيل صنع مسوخات تتسربل فيها عناصر ارضية بعناصر من كواكب بعيدة او مختلفة تعتصر كل كوابيس الانسان وهلعه الجمعي من المجهول او الظلام هذا الخيال الاخراجي الجامح هو سبب ظهور هذه المخلوقات العجيبة.

التوليف هنا وفي سواه من تجارب حداثوية يوظف اللغة الايقاعية المتماوجة ما بين الخارق والاعتيادي لتتنتج الدهش في تقاليد المشاهدة وتضفي عليه حيوية فائقة فهل يا ترى باتت اللغة السينمائية حرة تضخ اللقطات العجائبية لتخلق بلبلة فضيعة في انساق التواصل الصوري او التقطيع المونتاجي قد يكون الجواب تبريرا لكل تلك المحاولات التي تطمح الى مسك الغياب و المطلق والمستحيل سينمائيا ولعل هذا ما اضفى نزعة الحداثة السينمائية بل حتى الجزالة البلاغية والتعبيرية للقطة حافلة بالالغاز واسرار اللاشعور وتهويمات الروح وترميزات الاحلام وتشظياتها المتدة على طول جسد الصورة والصوت ليتم تركيبها (شعريا)

الايقاع ورمزية الصورة اسهمت في انتاج الاسلوبيات الحديثة على الشاشة

من خلال التوليف يعاد تصميم المادة الخام المصورة على شريط السليوليد وبالتالي يعاد انتاجها فنيا فتاخذ المعاني برقاب بعضها بعضا وتتماسك اطرها وتشتغل طاقة الاشعاع الجمالي فيها باتجاهات تتفاعل مع اعراف المشاهدة اذ يشحذ البعد المجازي من معطيات البعد المنطقي للقطة ويتم تدفقها الضوئي بالتماثل تارة وبالتصادم تارة اخرى سواء ما بين اللقطات المصورة نفسها ام ما بين المسارات

والفواصل الصوتية المحاكية ام المتقابلة ام المتضادة معها وهذا ما يعزز من خاصية (الايحاء) الدرامي او الملحمي للشريط تبعا لدرجة القرب او البعد عن محاكاة الحياة او تشكيلها الفني للغة السينما الخاصة تميز الحس التوليفي عند ازنشتين بتدرجاته ليعمق من الاثر التعبيري للقطة التي تحتوي –مثلا على شخص تجري مقارنته بـ طير لايجاد صلة خلقية في ذهن المتفرج بينهما من غير مغالاة عشوائية مثل لقطة كرنسكي مع الطاووس للتعبير عن التبجح والتعالي وحتى بين هذه الشخصية و صوت القيثارة التي تفصح خطبته الجوفاء في فيلم اكتوبر.

المخرج العربي صلاح ابو سيف يظهر في فيلم الفتوة علامات الاعياء على فريد شوقي وهو يجر عربة الكارو ثم تظهر فجاة ارجل حمارا تعبيرا عن الظلم الواقع على الرجل وابراز لمعاناته او الاغنية في المصير للمخرج يوسف شاهين التي تعزز من التفاؤل امام قوى الظلام واصبحت الصلة اكثر دلالة عند المخرج مصطفى العقاد في فيلمه عمر المختار بين المجاهد عمر لحظة الشنق ونظارته التي يلتقطها الطفل لم يكتف ازنشتين باسلوب توليفي بل عزز من اساليب اخرى مثل توليفة النغمي الذي تفرزه اللقطة نفسها من خلال طبقة الصوت المحسوسة غير المجتلبة من خارج حركة اللقطات للحفاظ على ردمية الايقاع وزيادة توتره بالتطويل عن طريق (القطع) وادخال عناصر وسطية لتمييز الايقاع البسيط او المعقد تبعا للموقف او الحالة الدرامية والشكلية الجمالية للكادر فقد يقتضي الموقف تكثيفا باستخدام زوايا ولقطات عديدة للشيء او الشخص او الحالة للجو النفسي العام فيشعر المتلقي بحضور الزمن وثقله في اللقطة عن طريق تفاعل اللقطات من حيث الطول والقصر والزمان والمكان وللتدليل على رهبة اللحظة الزمنية الخاطفة نذكر لحظة انزال البحار لبنادقهم وهم يمسكون عن اطلاق الرصاص في المدرعة بوتمكين لازنشتين الذي وضع

المتلقي امام معطيات مادية ملموسة عن طريق المزج ودفعه للتفكير وبذلك جعله يتجه وجهة نقدية وليس زمنية محضة.

وسمى توليفه السمع- بصري ب العرض المزدوج بوصفه خاصية ابداعية تتوج جهود المخرج فنيا وتقنيا وترتقي بلغته السينمائية الى مراقي الشاعرية التي تقتضي من مخرجينا العرب مزيدا من الارهاف والصقل الذوقي والتعمق الثقافي والفكري للوصول الى نقطة التماس الشفاف ما بين اللقطة والاخرى وما بين الصورة والصوت وبين المادة والمعنى لتشغيل الدلالة الجمالية وهي النقطة الحاسمة التي تميز الفيلم الجاد عن سواه.

يلاحق المخرجون العرب عبر اشرطتهم تقلبات الواقع السطحية ويرصدون مظاهره الخارجية بهدف نقل الحقيقة الاجتماعية واظهار صفات البيئة المحلية من حيث الزي والسلوك وطريقة الكلام وايصال أشكال التواصل بين الناس في الحارات الغنية والفقيرة سواء اكانت سوية ام منحرفة وربما يحقق الكثير منهم في تقديم مجتمعاتنا العربية عبر الشاشة لانهم يركزون على بعد ضعيف عند تحليل للمحتوى الاجتماعي الاحادي الذي يراه المتفرج في يومه العابر!! في حين ان المطلوب هو التحليل الجاد عبر توسط نظره اجتماعية متعمقة تنظر الى التشكيلة الاجتماعية وفق اطرها المتشابكة والمعقدة والتي لا تغفل اللغة السينمائية الملتزمة باعراف الشكل الجمالي ومغادرة ذلك الاكتفاء التقليدي بالبعد المسرحي الساذج في تصويرهم بما يصطنعون من مواقف تجنح الى الكاريكاتورية والافتعال والخضور باصرار غير مسوغ للمنطق العشوائي للواقع رغبة منهم في تثبيت حقيقة ملفقة للحياة وهذا ما يضعف لدى المتلقي احساسه بالمتعة الفكرية والفنية وبذلك يضعف البعد البصري والسمعي للقطة وتتشتت الدلالة السينمائية لان هدفهم التشبث بسطح الواقع ومحاكاته في

حين تكمن المشكلة الاجتماعية لدى هانز ريختر في التغلب على محاكاة الطبيعة هذه المديات التشكيلية يذهب بها بيلا بلاش الى حدودها القصوى لاعتقاده الجازم بان الفيلم ليس هو الواقع نفسه كما يتصوره الخاملون هؤلاء بل الاهم هو انتخاب موضوع يقارب المخرج من خلال جوهر الواقع بما يمتلكه من خبرة او موقف تقدمي من شانه ان يعينه على انتاجه سينمائيا بطريقة فنية مبتكرة ليعبر ومن خلال مفردات الطبيعة نفسها عن انسانيته وبذات الوقت عن توصلاته الجمالية.

وحتى المظاهر الاجتماعية الشكلية للناس لا تستقر في خلفية المشهد ولا تاتي عفو الخاطر بل انها ترتب بعناية دقيقة لا تكتفي بنقل الصورة الخارجية للواقع بل تسعى الى انسنته فنيا عن طريق ما نسميه بـ(الانزياح الاخراجي) برؤية فنية مفارقة للرؤية الفنية النفعية لان الفنان بخلاف الانسان العادي يحرك الواقع ويغير من شكله وغرضه في ذلك توسيع مديات التلقي البصري والسمعي عند الجمهور الذي يعبر بالتالي عن مواقف رافضة او مباركة لذلك الواقع المادي- الخارجي.

المخرج المبدع- يكشف عن حذاقته المهنية وتقنياته الأسلوبية عبر لقطة ايقاعية تتعامل الخلفية فيها مع المساحة الامامية كاستعارة بصرية يحققها التوليف بوصفه حلقة مهمة في تقنيات الاخراج السينمائي بيلا بيلاش التورية بلقطاته بالوجوه والالات وشاعري باستعارة مظهر طبيعي مثل ذوبان الثلوج في فيلم الام وتوليف مجازي مثل لقطات البحر في ليلة القديس سيلفستر وتوليف ايقاعي حين يكون موسيقيا او زخرفياً صريحا عندما تتعارض في اللقطات أشكال بصرية واخيراً التوليف الذاتي الذي تعبر فيه الكاميرا عن وجهة نظر الممثل.

ومما يدعو للاسى ان تتعطل لدى الكثير من السينمائيين العرب قدراتهم بتعطل استخدامهم لامكانيات السينما العريضة والمفتوحة على احتمالات فنية لا

تحصى وربما يبرز الوهن اكثر في اغفالهم لطرائق توظيف التوليف الذي تشرع بذرته بالنمو في عقل السينارست وتورق ازاهيرها في رؤية المخرج الفنية وتتجسد تقنيا عبر وسائط التصوير وتسجيل الصوت وحروفيات السينما العملية الاخرى التي يعيد المخرج على المغيولا توزيعها وتركيبها لتصبح عناصرها جاهزة للعزف في دور السينما المختلفة.

الصورة والصوت في السينما

يسعى المخرجون السينمائيون المعاصرون الى التقاط مواضيع خيالية ولكنها معالجة باساليب ادهاش وطرائق تشويق مبتكرة.

فمثلاً المخرج (سبيلبرج) يعتمد على التضاد المتزامن من خلال علاجه للمكان السينمائي فيرى المتفرج فجاة ان وجهاً او كائناً مثل سمكة (القرش) تقتحم سكونه بصخب ملفت للنظر ففي فلم (الفك المفترس) ننشد لهذه الخاصية الأسلوبية للرواية باكملها أي ان الفلم باكمله عبارة عن مشهد واحد متكامل ينتظر اقتحام العنصر المنتظر للقطة١.

أي تحولت سمكة القرش الى الة لتوليد التشويق: (انتظار اقتحام الفراغ، يتداخل مع انهاك الجسد، ولهذا يصبح التشويق فعالاً جداً لان كل الفلم مبني على هذا الاتجاه).

وهكذا استطاع سبيلبرج ان يبني تشويقه على الية مجازية وهي حركة سمكة القرش وظهورها المباغت الذي يجفل منه المتفرج وكانها جزء من نظام متكامل ومجازي عن الشر والخطر.

المهم هو كيفية صنع (التشويق) في السينما وكان قد اخذ على عاتقه منذ البداية المتواضعة لظهور السينما المخرج جريفت الذي اصاب الحقيقة حين قال: دع المتفرج يضحك او يبكي كما يشاء لكن دعه ينتظر دائما ويهتم بالمتابعة.

ويحاول الجادون في معرفة عناصر التشويق الى التوصل لبعض التعريفات التي تضع اطاراً شاملاً لها مثل التعاطف والترقب وحب الاستطلاع والاصغاء.

ويجتذب المخرج جمهوره من خلال تقديم صورة فيلمية ومشهدية تكون لها الاهمية الكبرى على حساب الحوار والصوت الذي طالما كان مهماً للجمهور في عروض المسرح عبر تاريخه العريق.

فالجمهور السينمائي ياتي لكي يرى اولاً وتاتي المهام الاخرى كالاصغاء مثلاً في المرتبة التالية.

ان المخرج (كابولا) في اخراجه لفلم (الحصان الاسود) اعتمد الصورة لمدى الدقائق الخمسية الاولى من طول الفلم الذي يستمر على مدى ساعتين اما الحوار فقد كان قليلاً.

ان صناعة التشويق تفترض خلق ازمات وتوترات للوصول الى ذروة الحكم في حركة المشهد السينمائي.

لكي تشبع توقعات المتفرج او تصدمها فالتمهيد والتعرف بالحدث والشخصية سواء بطريقة استباقية او سواها تشد المتفرج لمعرفة كيفية حصول الاحداث وما هو مالها وكيفية انطلاق الفعل الدرامي لقصة الفيلم وهو متعلق بالصراع منذ بداية

اللقطة الاولى للفيلم وحتى نهاية حل الصراع وهو يدور بجو نفسي في صورة مشهدية من بشر وادوات ومناظر خلابة.

مع الاخذ بنظر الاعتبار بطبيعة (التكوين) وتشكيله الجمالي حسب لقطات عامة ومتوسطة وقريبة وكذلك في اختيار (العدسات) قياسية ومنفرجة ومقربة والتي تحافظ على طبائع الاشياء او تشوهها تبعاً لعلاقة عناصر التكوين من خط وشكل وكتلة وحركة التي تنقل اهتمام المتفرج من تكوين الى اخر بتشويق واضح فالتكوين المشوق يختفي فيه الحدث المهم وينعدم وجوده او يطول غيابه قبل ان يظهر) ٣

أي ان مجرد تغير بسيط سيقود الى مضاعفة اثر التشويق في نفوس المتفرجين سواء بتغيير طفيف في زوايا الكاميرا، او في اعادة ترتيب مفردات المنظر من داخل اللقطة وكذلك في توظيف الظلال والضوء والتوازن والايقاع وكذلك (الموسيقى) مثلاً في فيلم (رجل المطر) يشعر المتفرج بان الايقاع بطيء في حين ان السيارة تسير بسرعة وفيها داستان هوفمان كانت الموسيقى معبرة عن حقيقة صنع الادهاش حين تتصادم (الصورة مع الصوت).

هوامش

١. فراكولا بوللا/ ستيفن سبيلبرج/ اكاديمية الفنون: القاهرة، ترجمة اماني فوزي حبش.

٢. عبد الباسط سلمان المالك، التشويق/ الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١.

٣. المصدر السابق.

المبحث الثاني

الايحاء من خلال الاغنية في الفيلم

اختلف المتفرجون في ردود افعالهم فيما كان المتفرج في النظرة التقليدية يتشوق الى بعض الافلام التي يفضلها لانها تمتلك القدرة على نقلنا الى خارج حدود حياتنا اليومية الى عوالم الحركة والخيال والتشويق والافعال الدراماتيكية والتنافر والاحساس بالموضوعات الراقية من خلال الازياء المبهرة مثلاً.

حاول (جوادر) المخرج السينمائي الشهير مقاومة هذه الرغبة الجماهيرية الشائعة واراد ان ينمي اساليب فنية اخراجية جديدة لينقل المتفرج الى تجربة جديدة وهي جعله خارج مكان افلامه وخارج زمانها ومكانها الدرامي.

(فلا تتحرك كاميرا جودار داخل مكان الفيلم بل تدور هنا وهناك خارج المكان محمومة حول اشياء لا تقوم صلة فيما بينها والمكان يكون غالباً مسطحاً او ضحلاً ومحدوداً).

وقد يذهب مخرج اخر الى خلق (التشويق) عن طريق مخالف وجديد مثل اللجوء الى (الايحاء) حيث يقول (جاك فايدر):

(المبدا في السينما هو الايحاء) ان فناً يخدم الغذاء الفكري لكتل بشرية هائلة ينبغي له ان يظل دائماً في مستوى رفيع من الناحية الجمالية والاخلاقية) اذن يختلف

المفرجون في طرق ادهاشهم وتشويقهم للمشاهدين فمنهم من يتقوى بواقعية الحياة نفسها ومنهم من يلجا الى جمالية الفن السينمائي وهذا واضح في قول (جان لوك جودار) مخاطباً متفرجه بالنص الاتي: (لا تصدق ان ما تراه امامك هو الواقع ان ما تراه هو السينما).

من خلال هذا القول يريد المخرج ان يشوق المتفرج من خلال جعله- منفصلا- قدر الامكان عن الشاشة وبعيدا عن التاثر بها.

وتجتذب (ايضا) موسيقى الافلام والمؤثرات جمهوراً عريضاً لانها تجعل المتفرج يتمتع بمعايشة اجواء عاطفية مؤثرة كذلك توصل معاني المواقف الدرامية التي يظهر الابطال من خلالها فهي تجعل (المتفرج) كانه يستمع لا الى (نغمات) محايدة وخارجة بل كانها صوت الامومة او الطفولة او حتى نداء الوطن لتلبية واجب الدفاع المقدس عن حياضه.

وللموسيقى قدرة بان تنقل مجرد (صوت) بشرى وتجعله صرخة شعبية هادرة ضد مضطهديه وقد ترتبط باشياء مادية فكاننا نرى الموسيقى متحققة ومرئية وليست مسموعة فقط!! وبذلك تؤدي دوراً فنياً يعمق الجمال عند المتفرجين فتضيف رونقاً و شاعرية على الحكاية او القصة التي يعرضها الفيلم لقد عبرت الموسيقى في (ماما روما) عن فكرة العذاب وبذلك ترتفع احاسيس المتفرج وتنخفض وقد يزداد توتره فيصبح نشيطاً او ينخفض توتره فيصبح متكاسلا او تجذبه مشاعره من الفرح والبهجة والانطلاق او تكون حزينة مقبضة للروح مكبلة للحركة ومعيقة لها.

وتسجل السينما العالمية النجاحات المتتالية التي اجتذبت اليها الجمهور وشوقتهم لمتابعة نجوم الغناء والرقص والاستعراض مثل افلام (الفيس بريسلي) او في السينما العربية مثل: افلام(عبد الوهاب) و (ام كلثوم) و (عبد الحليم حافظ، وفريد الاطرش وفيروز وصباح وشادية وسواهم.

فالاغنية مثل الافلام الموسيقية الاستعراضية شاعت كثيراً في اتجاه من الافلام لتجتذب وتشوق جمهوراً عريضاً يرغب في متعة سماع الاغاني وهي مصورة ولها قصة او حكاية في فيلم من الافلام.

المصور السينمائي ولغة التعبير

يعد المصور فنانا خلاقا في السينما لاسيما في تاثيره بالمتفرج فهو الذي يجتذب افكاره ويعزز من ارادته في متابع الفيلم ان المهنية تجتذب انتباه المتفرجين اكثر من تلك الافلام التي جرى تصويرها عبر فنانين لا يجيدون لغة التصوير بل يبتعدون عن تصوير الجمال سواء في البشر او الطبيعة او الافكار والتي تجتمع في بؤرة درامية محددة في الفيلم بذلك يشاطر المتفرج هذا المصور متعة الاحساس بروعة الصورة وسحرها وجمالها ويركز على الدلالات الهامة ويبعد عن بصره الاشياء الزائدة والفائضة عن حاجة اللقطة المطلوب انجازها من داخل الحدث نفسه.

وكان المتفرج يمتلك الوسائل نفسها في عملية تنفيذ اللقطة اليا فيختار زاوية او مسافة محددة ويتحرك شمالا او يمينا او فوق وتحت بطريقة حرة سارة.

ان ذوي الخبرة والمهارة والتجربة في التصوير يتعاملون بطريقة مقتدرة مع الة التصوير ويخلصون منها الى نتائج فنية مبهرة سواء في تشكيل اللقطة او بايحاءتها المضمونية المختلفة.

(ان الفنان- المصور- له القدرة البصرية والفكرية لترجمة احاسيسه وشعوره الى دلالات بصرية وحسية هدفه منها التواصل والتاثير مع وعلى المشاهدين)[1]

فالمصور يخلق عالما جذابا مؤثرا وليس مجرد جامع للظلال والاحاسيس اللونية والفضائية على الشاشة المستطيلة التي سيعرض عليها بضاعته.

انه فن خلاق ينظم علاقات الفيلم البصرية وفق خطة ابداعية مدروسة ومبتكرة وليس استنساخاً سلبيا لما يجري في ناق تصويره الالي.

أي انه يخضع للاختيار والدراسة وتمحيص اللقطات لان عملية التصوير ترتبط تماما بالموهبة الإبداعية للمصور الذي ينقل رؤية المخرج السينمائية الى المشاهدين لكي يحقق اهدافه في استقطاب هؤلاء المشاهدين وترويج فيلمه والارتفاع به فوق تسجيل الواقع بشكل حرفي استننساخي دون اضافة ابداعية وخيالية تذكر ان مكونات اللقطة المتفرقة في الحياة تصبح لها حياة خاصة بها فاللقطة التي ينجزها (ازنشتين) و (اورسن ويلز) في فلم ما من بين افلامه تبقى علامة دالة ومتميزة وفريدة على قدرة ذلك المخرج في جعل احلامه وتخيلاته ملموسة او شاخصة امام المتفرجين فالهدف الحقيقي للمصور عند تصويره للقطات الفيلم (هو تحويل عناصر التكوين الشكلي من اماكن واضاءة وظلال ولون وصوت ومؤثرات صوتية وحركة وانفعالات وغيرها من مكونات متفرقة الى تعبير متماسك ومتناسق يضمن المصور الفنان من خلال توصيل مضمون مادته الى المتلقي وقد يرمز الى شيء او يوحي بشيء اخر له دلالاته المعنوية والتاثيرية)[2]

فتفوق المصور التقني والإبداعي اذن من اهم المزايا التي يستطيع بواسطتها التاثير في المتفرجين وجذب انتباههم فيكونون هم بدورهم مثله يحسون بفنية

الصورة ويتمتعون بالخيال ويتاملون عقليا وانفعاليا ما يدور امامهم ويشاطرون المصور قدراته في ترجيح الجوانب الجمالية للقطة بخلاف تلك الجوانب القبيحة للقطة نفسها او انهم يطمحون اكثر مما انجز لو كانوا يمتلكون — حقا- موهبة المشاهدة الذكية والقدرة على رؤية الجمال في العالم وفي ارواحهم وعوالمهم الداخلية.

سواء في التنوع باستخدام حركة الة التصوير او باختيار أشكال مختلفة للقطات او بتغيير زوايا التصوير.

الهوامش:

١. الطاهر الصباني ومروان نايف/ فن التصوير الضوئي المتحرك المركز الوطني لتخطيط التعليم او التدريب، ص ١٢٧ طبعة ٢٠٠٣.

٢. المصدر السابق، ص ١٢٨.

الة التصوير السينمائي الانجاز الفني المطلوب

انجزت (الة التصوير) الكثير من مهام خلق (التشويق) وذلك لقدرتها الرئيسية في صنع الحركة سواء كانت ثابتة على الارض او متحركة يدفعها الانسان باتجاهات عديدة للتصوير فهي تتابع الاحداث الدرامية وتثير فضول الناس وتشوقهم لمعرفة المزيد حتى التفاصيل التي تظهر في المناظر المختلفة فهي تظهر مثلاً اسوارا وقلاعاً وتخفي مداخل وسلالم او تتوقف لتفحص جسم الممثل او الادوات البسيطة التي يحملها معه مثل السكين او ربطة عنق او عيون حصان او قوائمة .. الخ.

فالصورة التي تنجزها الالة اذا كانت متكاملة من حيث الابعاد الفنية والجمالية تحقق رضا ومتعة للجمهور وتثيره لكي يبقى مدة اطول وهو واقع تحت تاثير جمالية الصورة وهيمنتها على وعيه ووجدانه.

كل ذلك يجري دون افراط او تفريط لكي تبقى الى التصوير طيعة ومتحكمة في المشهد لا ان تصبح مجرد ظل او حركة هامشية لمحتوى الصورة والتي تفقد تاثيرها في هذه الحالة.

بل انها تبحث عن مزيد من خلق التوتر والاثارة والتشويق لانها تصنع حسابات دقيقة في تحركتها في الاتجاهات الامامية والخلفية والعليا.

وفي تكنيك الانسحاب عن موضوع الصورة او في الانقضاض على موضوع الصورة تبعاً للحالة المطلوب تصويرها حركيا.

وكلما انتظمت الحركة واستطاع المصور ان يحكم قبضته عليها لكي لا تتشوه اللقطة فنيا كلما حققت الة التصوير مزيدا من الانجاز الفني المطلوب.

وحافظت على اتزان الكادر وتكوينه وبقيت أشكال المناظر على مدى محسوب من عدسة الة التصوير فلا تختل فيها النسب او الوضوح (البؤري) ولا تكون مضببة) او معتمة بدون شكل فني واضح او تشوهها الظلال التي تفقدها معالمها كل متفرج يتذكر كيف استطاع ان يرافق حركة البطل على مستوى افقي يمينا ويسارا وهو ما يعرف بحركة (البان) PAN او في حركة الكاميرا من اسفل الى اعلى او من اعلى الى اسفل وهي في الحالتين تكون ثابتة او على الضد من ذلك تتحرك على عجلة تحتها او تسير فوق سكة في حركات الابتعاد عن موضوع مخيف ينجو فيه البطل من هلاك لا مفر منه.

او في الاقتراب من موضوع مرغوب يتمتع البطل في اقترابه منه بالاحساس بمشاعر الفرح والسعادة وهو ما يتشوق اليه المتفرج.

وكانه مثل هذا البطل يتمتع ويفرح بهذا القرب الحميمي من الموضوع المرغوب مثلا عودة المنفي والمطارد الى بلاده واحتضانه لاولاده وتقبيله لابنه او ابنته الصغرة واحتضان الزوجة.

وغالبا ما تتابع الة التصوير اندفاع حصان البطل من امامه تارة واخرى من خلفه وهو يطارد شلة من العصابة التي عبث بالارض وعاثت بالمدن خربا او ترافق البطل جنبا الى جنب او تجمع كل هذه الانماط في حالة مركبة من اللقطات.

ان التنويع الحديث في استخدام الات تصوير متطورة استطاعت ان تنزل الى اعماق الارض والبحار ما كان يحلم الانسان بالوصول اليها وكذلك في التحليق الى كواكب بعيدة عن الارض وتصوير حركة الكواكب التي تقع-مثلا- مع كوكب الزهرة كما حدث مؤخرا وهو يقطع المسافة بين الشمس والارض ويظهر على شكل بقعة او

ندبة سوداء ان الة التصوير الحساسة والسلسلة تثير المتفرج وتشده وبهذه النعومة والانتظام وعدم الارتعاش او التشويه في اللقطة.

وبذلك فان استخدام الالة بطريقة فنية مدروسة يثير مشاركة المتفرج ويحفزه على متابعة الفلم.

الفيلم والبناء الدرامي صراعات البطل التي لا تنتهي

حين يتابع الفيلم فكرته الدرامية الرئيسة من خلال تسلسل الصور وتركيبها المونتاجي ليترك للمتفرج فرصة لالتقاط الانفاس لكي يتابع بشوق اخر جديد وبحيوية ما ينتظره من احداث اخرى جديدة هي ايضا قد يظهر المخرج مثلا مجموعة رافضة او اخرى تنشد وتغني او حيوانات برية او امواج بحار او مناظر خلابة مبهرة ليريح متفرجه من عناء الاحداث الدموية او الصادمة من عناء الاحداث الدموية او الصادمة لمشاعره او المقززة والمنفرة.

او يظهر مثلا مشاهد قد تبدو ان لا علاقة لها بالاحداث ولكنها تعبر بطريقة غير مباشرة عن هذه الاحداث، عن طريق ما يسمى باللغة الاستعارية او المجازية وهذا الأمر قد شاع في السينما العالمية برمتها وان نظر لها بشكل خاص المخرجون الروس في افلامهم المبكرة.

كل هذا وغيره كان يريد من خلاله المخرجون تحقيق التشويق السينمائي المطلوب لكي يبينوا مثلا خواص بطل الفيلم او ميزة من مزايا غريمة او عدوه او ملمحاً يخص مجتمع الفيلم هذه المعالجات التي تبدو جانبية هي معالجات ضرورية تدخل في بناء الفيلم نفسه لكي تضيف اليه بعداً تفسيرياً او معنى جديدا وكذلك بمثابة استعداد للحظة الدرامية القادمة في تطور احداث الفيلم وقد عرفت السينما

أشكالا عديدة لخلق هذا (التشويق) سواء من حيث الصراع السطحي ام البدائي الذي غالباً ما يتذكره الجمهور السينما ولاسيما في الافلام الرائجة التجارية و (الهندية) و (الأمريكية) وسواها المتعلقة بصراع البطلين وهما مقيدان او هما يتصارعان مع الاسود في الغابة او في باحة السجن او مطاردان في الشارع هذا الصراع الجسدي العضلي فوق جبل او في صحراء او غابة او مدينة متوحشة قد يفضي الى حلول سطحية من حيث القيمة الفنية للفيلم او قد يتحول الى صراع مقبول ومشوق لدى مخرج مقتدر من فنه فيحقق المتعة البصرية والذهنية والجمالية لجمهوره.

وقد عرفت (الدراما) في تاريخها او السينما العالمية الكثير من هذه الصراعات السطحية كالمبارزة بالسيوف والخناجر والبلطات والسكاكين والمسدسات وسواها وهناك — ايضا- صراع بين البطل والقدر او المجتمع فينحاز اهل المدينة الى جانب ويبقى البطل لوحده يناضل على طريقته الخاصة ضد الجهل مثلا او التعصب او التقاليد الاجتماعية البالية والمتخلفة. وقد ينتصر البطل هذا او ينهزم لكن يبقى الصراع هو الاساس في خلق التشويق الفني.

وقد يدور الصراع الدرامي ايضا بين البطل ونفسه فيكون الصراع مثلا بين ضميره وبين الاغراء الاجتماعي في المنصب او الجاه او الثراء او اعجاب الاخرين وبتفوقه او بين الحق والواجب فيفضل حقوقه الانانية على حساب الواجب الاجتماعي الذي يفترض انه يمثله سواء في منصبه الوظيفي ام في دوره الاجتماعي كرب اسرة او ابن بار او اخ مضح من اجل اسرته او وطنه او معتقداته الفكرية وقناعاته النضالية امام جلاديه.

وطبعا ليس هناك ما يمنع من اجتماع تلك الأشكال الصراعية أي الصراع الجسدي وصراع الفرد ضد قدره او صراعه مع نفسه ليس هناك ما يمنع من ان

تتداخل هذه الأشكال مع بعضها في فيلم واحد وهذا ما يتحقق في معظم الافلام العالمية الرصينة مثل فيلم عمر المختار او فيلم معركة الجزائر او فيلم المصير او فيلم القلب الشجاع على اختلاف موضوعات تلك الافلام بين التاريخ وبين الفن او بين الواقع والخيال فهذه الافلام تحفل بابطال مسيطرين وبابطال مدافعين عن حقوقهم ومواقعهم في توترات الاحداث وانجاز مراحل قصة الفيلم من بدايتها وحتى نهايتها مقرونة بتبدل مصائر الابطال من السعادة الى الشقاء او من الشقاء الى السعادة المتفرج يزداد اعجاباً ويتعزز تشوقه لمتابعة هؤلاء الابطال وهم يمتازون بارادة صلبة مستمرة مقدامة لا تعرف الكلل ولا الملل في سبيل تحقيق ماربها الحياتية، سواء في السلوك العملي التطبيقي ام في الانحياز الى الفكر والمعتقد والقضية وقد تكون هذه الانماط الصراعية تعكس جانباً محدداً للبطل الذي يبقى ممثلا للقوة المسيطرة على طول الفيلم مهما حاول الجانب المضاد او العدو من محاولات لتحطيم سيطرته المعية والروحية او قد تكون المسيطرة على العدو نفسه وقد تنتصر في الفيلم القوة التي كانت في مستوى ضعيف في بداية الفيلم ولكنها استطاعت ان تحشد قواها تدريجيا لتحقق الانتصار في نهاية الفيلم وبذلك تنقلب من قوة مدافعة وواهنة وضعيفة الى قوة مسيطرة قوية.

وبالتالي يمكن ان ننظر الى امتزاج هاتين القوتين مع بعضهما فتجد القوى المتصارعة بين شد وجذب فتنتصر تارة وتنهزم تارة اخرى وهكذا مراراً حتى تتم الغلبة لهذا الطرف او ذاك في نهاية المطاف ان لكل هذه (الانماط) قدرة على خلق التشويق لما تتوافر عليه من ممكنات فنية جذابة.

الفصل السادس

المبحث الاول

افلام خيالية مخيفة!

الفيلم الشهير (حرب النجوم) من اخراج (جورج لوكاس) وفيلم (عالم الغرب) من اخراج (مايكل تريشتون) وكذلك فيلم (يوم طفا السمك ميتا) من اخراج (ميشال كاكويانس) جمع هذه الافلام حاول ان تدمج (الفكر الوحشي) او الاسطوري البدائي باخر مبتكرات الحضارة واضافت اليها ما ارادته من افكار غريبة رغبة منها في استدراج الجمهور وتشويقه لخوض مغامرات فائقة غير تقليدية عبر عوالم هي من صنع الخيال المسرف المتطرف الذي يتجاوب مع رغبة الانسان في اختراق الكون الواسع العريض ومحاولة الكشف عن غموضه ومكنوناته واسراره وربما هذا ما يفسر السر الكامن وراء الانتاج (المليوني) من الدولارات لغرض صنع هذا النمط من الافلام التي تكلف الكثير من الجهد والمال والخيال والاجهزة العلمية المبتكرة في التصوير والتسجيل وتحويل العالم الى مظاهر عجيبة من التخيلات التي يسمح فيها للغيلان وللحيوانات المنقرضة وللديدان والصراصر والبعوض ان تبتلع الانسان! لهاث وركض وراء (المودة) التي تظهر وتختفي لتظهر تعليقات سينمائية جديدة تثر فضول الانسان وتشوقه حتى يبقى اسير معقدة امام الشاشة وهو ينظر الى (المسوخ) والكائنات المشوهة

الغريبة تحيطه من جهات العالم الاربع وتتحكم بحركته ومستقبله وطرائق عيشه ولكنها تبقى تدور في فلك الصراع بين الخير والشر وان اتخذ ذلك الصراع صفة شمولية جارفة وتجعل الانسان لاسيما في الافلام التي تنطلق من حرس ومسؤوليته الانسان في الدفاع عن كوكبه وتدفعه للحفاظ على سلامة الارض والكون من التلوث ومن التخلص من اسلحة الدمار الشامل التي لو استخدمت يوماً لما كان هناك امل للبشرية في ان تبقى على الارض.

ويحاول المخرجون توظيف الجوانب البصرية والسمعية التي اقصى طاقاتها وقدراتها المفترضة خياليا.

وتخصصت في توفير ذلك شركات ذات خبرات علمية وتقنية عالية في سبيل صناعة دمى عملاقة او أشكال اقزام لكائنات ضيئلة ولكنها قاتلة ومد\مرة فجاءت الافلام المعرفة بافلام الخيال العلمي وكانها معرض مبهر لعرض الازياء بأشكال من التصاميم وطرق التفصيل والخياطة تفوق تقاليد هوليود في صناعة الازياء للممثلين النجوم وللممثلات الذين كانوا محط اعجاب وانظار الجمهور طيلة سنوات طويلة مرات منذ اختراع السينما ومحاولة المخرجين التجوال بين الكواكب او السير على الارض وهم يرتدون (ملابس) تستجيب لدواعي الذوق الفني والجمالي المرتبط بالحياة الاجتماعية والفروق الطبقية التي تميز الاغنياء عن الفقراء اورجال حفظ الامن من شرطة وموظفين ومؤسسات مدنية في حين نجد ان الافلام الحديثة جعلت المتفرج يندهش اندهاشاً غير مسبوق وهو يرى كونا جديدا مصنوعا من هذه الافلام على وجه الخصوص وفيها الاف من العمال و العلماء والفنانين يشتركون معاً لخلق هذا العالم المجهز بافضل انواع اجهزة الاضاءة ومصادر الطاقة والتي تسيرها برامجيات عملاقة لتحقق فيها الانفجارات والانفلاقات والاشاعات التي تبهر الجمهور تعشي

عيونهم وتدفعهم دفعا الى متابعة المزيد من هذه الافلام التي كما يقال تستهلك قدرات انتاجية فلكية! واغلب هؤلاء المخرجون موفقون من تحقيق نجاحات كاسحة لانهم اعرف برغبات جمهورهم واستعدادهم لبذل مقابل لمشاهدة مثل هذه الافلام التي تدور بين الافلاك او تنحصر في عقول الاشرار من علماء جاؤا من خارج عالمنا الارضي ليبيحوا لانفسهم الفتك والتقتيل بالناس الابرياء جراء ما يبتكرونه من ابتكارات ومن اختراعات تهدد حياتنا المسالمة على كوكب الارض وتخترق ثوابته وطبقاته ومستقبله.

جدلية النقد السينمائي

يفضل الناقد السينمائي الجاد اختيار عينات من الافلام المهمة بطريقة قصدية يجدها صالحة من حيث اتساقها مع المعايير العلمية والفنية التي تكفل له الخروج بنتائج مثمرة في نقده لاسيما حين تكون هذه الافلام قد حازت على رضا فكري وفني لدى خبراء السينما او جمهورها المتوفر على ذوق مرموق او ما هو مثبت في الادبيات والبحوث السينمائية الرصينة، لان هذا التكرار الكمي في استحسان هذه الافلام وتلك الموضوعية البعيدة عن الاهواء وذلك الثبات في القيم الفنية والجمالية لهذه الافلام يؤكد بشكل راسخ على صلاحيتها للمشاهدة وكذلك يفتح الافاق لدراستها وتمحيص تقنياتها الرفيعة.

وقد تكون هذه الافلام عالمية، واسطورية مثل فلم (القلب الشجاع) على سبيل المثال او عربية مثل فلم (جبال الاوراس) الجزائري او مثل فلم (المسالة الكبرى) لمحمد شكري جميل، او فلم (المصير) يمكن ان تكون قابلة للدراسة من خلال اداة البحث فيها عن طريق المشاهدة المتاملة الدقيقة بطريقة علمية من الوصف والتحليل والالتزام بخطوات جادة تعالج ملخص الفيلم وانواع اللقطات لاسيما المبدعة فيها والتكوين

والشكل سواء كان اسطوريا ام تاريخيا ام اجتماعياً معاصراً وكذلك التعرف على الجو العام للفيلم وعلى طبيعة حركة الشخصيات والايقاع والمونتاج ووجهة النظر وعمق المجال والفكرة والاضاءة والموسيقى والازياء.

كل هذه الجوانب الدراسية للفيلم، ستقود الناقد الى الخروج بنتائج تسفر عنها هذه الدراسة، من خلال مؤثرات خاصة في معرفة كيفية صياغة اللقطة السينمائية التي اجاد المخرج التعامل معها بحرفيته السينمائية العالية وبما توفر عليه من امكانية ابداعية، وذهنية خلاقة اذ عن طريق هذا الاقتدار الحرفي الإبداعي معا استطاع ان يظفر بهذا التاثير الجمالي الواضح على متلقيه بحيث دفعهم الى متابعة فلمه هذا بما حققه فيه من ابداع فني وجمالي سواء في انواع اللقطات التي انجزها او طبيعة مضامينها او في تركيبه للقطات من خلال التوليف او المونتاج او في ممارسته التطبيقية للسيناريو التنفيذي. ان المخرج الجيد لاشك في ذلك لا يتعامل مع فلمه بعشوائية او بانعدام الخبرة الفنية او بذوق متخلف بل على العكس من ذلك بقدرة فائقة على تنظيم مجالات انسقته الفنية لكي يقوم بالتالي بالتحكم ايجابياً باتجاهات الذوق لدى المتفرجين الأمر الذي يقود بالناقد لان يسهم ويروج للصناعة الوطنية في هذا الميدان الانتاجي المهم.

ان اختيار الموضوعات والافكار والقصص السينمائية المناسبة لاهتمام الجمهور والملبية لرغباته وميوله الوطنية والانسانية يحقق تحفيزاً مهما لرواج السينما بين الجمهور.

فالفنان الخلاق في الاخراج السينمائي يدرك مثلا اهمية استخدام عنصر (التكوين) بطريقة مناسبة في فلمه وعلاقة هذا التكوين السينمائي بالشكل والتصميم والمعمار والجو العام والحركة والايقاع والشخصية فكل هذه تؤثر بالجمهور

وتثير فيه مشاعر الجمال والحماس. لان الجمهور يحب غالباً ان يرى بطولاته وبطولات الشعوب الاخرى وما يقدمه من تضحيات جسام وسط اجواء عامة من زمن الكفاح ضد الاحتلال فهذه الافكار النضالية تبين حركات الطرفين المتقابلين في الصراع سواء اكان ذلك الشكل التاريخي اجنبيا ام اسلاميا (الاندلس) في فلم المصير ومحاولة اسقاط ذلك على واقعنا العربي الاسلامي المعاصر من خلال جو قرطبة في القرون الوسطى ومحنة ابن رشد لابراز محنة الحروب، واظطهاد الافكار الحرة بهذه المضامين المؤثرة او بما تمتلكه الحركة من جاذبية خاصة سواء حركة خاصة بالبطل ابن رشد او اتباعه ومجاميع اخرى من الاتباع والاعداء وعلاقة الايقاع الصوري بالمونتاج ووجهة نظر الفيلسوف ابن رشد نفسه وما يتداعى في وجدان المتفرج اليوم فيما يخص فكرة الحرية تلك والتصدي للخرافة وجمالية الزي الغجري والاندلسي العربي – الاسلامي وايحائية الاغنية الموسيقية وسواها كلها تسهم في حبك نسيج الفلم فنيا.

ان الناقد الجاد يخرج باستنتاجات تخص تطوير مهارة المخرج السينمائي العربي والارتقاء بعناصره الفيلمية وتجاوز نقاط الوهن التي تحول دون تطوير سينما عربية متقدمة بغرض الترويج نقديا لهذ الصناعة الوطنية والفن الجماهيري العريض وترسيخ قيم الوطنية و الانسانية.

قد يقترح الناقد مقترحات تخص قيام مؤسساته الوطنية بدراسة اسباب نجاح الافلام في السينما العالمية للافادة من خبرتها ودروسها حتى نستطيع- بمهارة- تطوير تجربتنا السينمائية الوطنية وفق القيم الفنية والجمالية رفيعة المستوى وعلى مستوى اكاديمي.

اللغة الفنية للحلم

يناقش علي بن خليفة في اطروحته للدكتوراه موضوعة الحلم والسينما باللغة البلغارية.

ويتفحص تاثير العمليات اللاشعورية على المستوى الفردي والجماعي عند انتاج شريط عبر وسائط فنية تختص بفن السينما.

تشتمل الاطروحة على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة مع المصادر والمراجع.

توقف – الباحث الليبي- عند العلاقة المتبادلة بين الحلم والخيال والإبداعي وهو يتابع المنجزات التي حققها فرويد واتباعه القدامى والجدد وكذلك الذين اختلفوا معه في المنهج والتصور بين الفن واللاشعور لغة مشتركة وهي لغة الصور والتعبير يوظف المخرج في السينما اجزاء كبيرة او صغيرة من الخيال الشعبي الذي يتخذ صياغة خاصة في السير والاساطير وأشكال الفلكلور وهي مع سواها رموز عن احلام البشرية المشتركة عبر الاف السنين.

وكان يطلق على الخيالة بانها فن صناعة الاحلام لانها تفصح عن الاسرار والرغائب الدفينة والسرية في الروح البشرية اذ فن السينما يكثف انطباعا عن العالم بوساطة صور ومسموعات واصوات تسرد علينا بشكل درامي ببنية من الاحداث والمواقف والشخصيات تجعل من الجمهور شريكا حيوياً في تجربة المشاهدة الجمالية والنفسية للشريط لانه اكثر تنظيما وترتيبا من الحياة.

وليس بوسع المتفرج الحالم التدخل في مسار الاحداث لانه مضطر على التلقي لذلك الذي يعرض امامه لكنه الفن يحكم ويراقب ويحلل من جهة ثانية.

ان الدكتور علي بن خليفة قدم نظرة تاريخية عن المبدعين من المخرجين في فن الخيالة وتابع تطور هذا الفن منذ التجارب المبكرة (بورتر) و (جريفث) حتى الانجازات الكبرى للمخرجين الكبار لاسيما على المستوى الإبداعي والتقني والاسلوبي.

وتكون للتعبيرية الالمانية دورا مشهودا على علاقة الشريط بالحلم والذي عكس بجدران بيضاء وخلفية من الظلال الكثيفة والممتدة والوجوه الغرائبية تاويلا خاصا للانسان وللتاريخ.

وتعكس بنية الشريط بعداً من الطروحات للنظرية الفلسفية والنفسية وللتو ظيف الخيالي والوثائقي بلغة مرئية ملموسة وبذلك تصادفنا حالات مروعة اجترحتها اهوال البشر تاركة رضوض وكدمات روحية مريرة منذ الحرب العالمية الاولى والثانية وغيرها من الحروب والمآسي على نفوس البشر لقد حقق الطليعيون الكشف عن وسائل تعبيرية جديدة بصورهم المدهشة والممتعة وبالايقاع وبتحطيم الأشكال واسلبة الديكور والازياء والمكياج وجاءت السريالية مثل شريط (كلب اندلسي) لبونويل تحدياً للمنطق السائد والتقليدي.

اما بيرجمان فيقابل الانسان في واحد من افلامه موته وجها لوجه ويحاوره في مزج خطير بين الخيال والواقع وهما يلعبان الشطرنج!!

كل ذلك للتعبير عن المكبوت واحلام اليقظة بلغة فنية راقية تمزج الزمن الحقيقي بالدرامي بالايحائي.

ويشخص ذلك بسطوع في تجربة (الان رينيه) الذي عمق من الابعاد الدرامية والتشكيلية والجمالية والنفسية في اشرطته الرائدة وهو يستخدم الحلم عنصرا وظيفيا ورئيسيا.

ان المجتمع الذي يطحن الفرد لا تتم التسوية بينهما الا عبر الاحلام والفن كما في تجربة كيروساوا وهتشكوك وفيلليني وبونويل.

يناقش الفنان علي بن خليفة الكثير من الوقائع والتفصيلات الدقيقة المهمة بتمكن واضح وبشخصية جادة وباستخدام فعال للمصادر من اشرطة وبحوث ومقابلات ليخلص من فرضية الاطروحة عن العلاقة المتبادلة بين الحلم والشريط الذي يضاعف بنية الشريط الدرامية او يكون الحلم مؤثر ماديا يقوي من الطباع النفسي لدى المتفرج الذي يحلل الشريط بطريقة نفسية ايضا وبردود افعال متوافقة مع اطروحة الشريط نفسه او ان الحلم يضفي على الشريط جمالية خاصة تمسك بانفاس المتفرج وتتيح له نزهة روحية شفافة بعيدا عن الزمن الواقعي او انه استخدم بطريقة خاصة ليحطم الحدود بين المنطقي والسحري او الواقعي والخيالي باستخدام وسائط فنية تعبر خواص الحدود البشرية ولكنها تزيد من تحسسنا للواقع مثل تجميد الكادر الى اختراق مشهد لغيره من غير تمهيد او علاقة منطقية سائدة سوى علاقة المنطق الفني ووسائل فنية محدثة اخرى.

ان الباحث قدم دراسة متكاملة عن عنوانه في الاطروحة واغنى المكتبة الليبية والعربية حتى البلغارية في هذا الحقل الخاص.

واندرجت نظريته التاريخية في مسار عالمي فالحلم بنية تعيد بناء بنية الشريط وتلعب دورا دراميا في خطة تدمج الزمان والمكان فضلا عن التعريف بكبار المخرجين العالميين الذين حفروا اسس هذا الفن وسخروه لخدمة الجمال.

نظرة في السينما الليبية

تعرف المشاهد الليبي على السينما منذ وقت مبكر من بدايات القرن المنصرم حيث توالت العروض بعد عام ١٩١١ من اشرطة صامتة الى ناطقة تبعاً للمنعطفات التاريخية التي مرت البلاد بها من احتلال عثماني الى ايطالي الى انكلو امريكي ولم يساعد المستعمر بطبيعة الحال الفنانين الليبيين على النهوض ببدايات وطنية للسينما لانها سلاح فكري وثقافي واعلامي خطير وهي اداة فعالة للتوعية (..) لها تاثيرها العميق على الشعوب هذا ما اكده واحد من المبدعين السينمائيين وهو المخرج (محمد علي الفرجاني) ويعد مؤسس اولصرح للسينما و رئيس مجلس اول مؤسسة عامة للسينما بقوله: لقد غيبنا دور الخيالة في حياتنا الفنية والثقافية واعطيناها ظهورها استشعر الفنان الليبي اهمية الفيلم منذ زمن فؤاد الكعبازي أي في عام ١٩٤٧ فخاض تجربة فيلمه صور فيها مع صديقه انريكو نشاط الزاوية الاسمرية في زمن اتخذت فيه الاشرطية الاخبارية والتسجيلة والروائية (الاجنبية) من الاراضي الليبية ساحة مكشوفة لمخططاتها السياسية والثقافية والاجتماعية كالشركات السينمائية الانكليزية والأمريكية والفرنسية وقبل هذه وذاك الايطالية انتجت في العام ١٩٥٤ اربعة افلام طرابلس عروس البحر غدامس درة الصحراء حياة في الصحراء واحات من رخام يستدل من عناوين الافلام هذه الطبيعة العقلية التسجيلية لصانعي هذه الافلام انهم قد ادركوا تماما الظروف المواتية والطبيعة الخلابة من بحر وصحراء واثار واعتدال جو للتصوير السينمائي الأمر الذ جذب مخرجاً امريكياً يدعى هاثوي لتصوير فيلمه الروائي تنكبتو في ليبيا ليصبح تقليدا لشركات اجنبية اخرى وكان الأمريكان قد انشاوا مركزين للوسائل السمعبصرية للتغلغل في محيط التعليم ونشر الهيمنة الثقافية الأمريكية.

منذ الستينات تشكلت خلايا السينما التقنية عبر (الجريدة الاخبارية) التي انتجها (وزارة الاعلام والارشاد) وتمثلت في التصوير والتوليف والصوت على مقياس ١٦ ملم و ٣٥ ملم وفي سياق التفتح السينمائي هذا نذكر محاولة المخرج المسرحي عبد الحميد المجراب توظيف شرائح فيلمية في مسرحيته ظلام في الظهيرة في عام ١٩٦٤.

اما في عام ١٩٦٧ فنحزن على ضياع جهود المخرج والمصور محمد الفرجاني حينما تعرض فيلمه الروائي القصير صائد الحوت للتلف وما لبثت ان تحركت العقول والاجهزة عند تاسيس ادارة الانتاج السينمائي التابعة لـ امانة الاعلام في عام ١٩٧٠ وظهرت مكتبة للاشرطة والتسجيلات الصوتية واستمرت المنجزات التي تحققت وكان من بينها صدور قانون انشاء (مؤسسة عامة للسينما) عام ١٩٧٣ للتعبير عن التلازم ما بين التحولات الاجتماعية الكبرى والاحلام الإبداعية العريضة فظهرت افلام منتمية للشروط الملموسة الجديدة مستجيبة لما وضعته المؤسسة العامة من اهداف تتماشى مع سياسة الدولة وفلسفتها ومع ثقافة المجتمع وتراثه العربي الاسلامي عازمة على نبذ رواسب الماضي لابراز الصورة الحقيقية للمجتمع الجديد معززة من الوعي التاريخي القومي والانساني للارتقاء بفن السينما فظهرت افلام ليبية- عربية او عالمية مشتركة او افلام بملاكات ليبية وطنية مثل: عندما يقسو القدر، الضوء الاخضر، السفراء، معركة تاقرفت، الشظية، معزوفة المطر، الاصابع الناعمة من واشنطن مع تحياتي احلام صغيلرة، رسالة الى العالم، الرسالة، عمر المختار.

الوعي النقدي

يرسم الوعي النقدي وهو يتابع الخريطة الذهنية للفنان السينمائي الليبي تاطيرا فيلميا يربط ما بين الذاكرة و المخيلة ويقرب من افاق القرن السابع الى بداية القرن العشرين وصولا الى النصف الثاني من القرن العشرين نفسه اي من رسالة الاسلام الى عمر المختار الى فيلم من واشنطن الى افلام الـ ثيم وسواها التي وزعت على محاور ميلودرامية و واقعية طبيعية وتسجيلية و ملحمية يظهر فيها الفرد منشغلا بعاطفية مازومة او يتخلى الشعب بامجاده وثوابت هويته القومية البطل الفرد الذي يخطو بقدميه وسط الزحام من غير ان يتغنى عن الوعي الجمعي.

المبحث الثاني

ذاكرة المسرح واختراع السينما

شرع المسرح بالافادة من (كادرات) الزمكانية السينمائية ومن خطوطها المتحركة والثابتة فاخذت احداث المسرحية بالتشرذم والانقسام الى مقاطع (ابيزودات) وتعاملت بحرية مع هذا المعيار او ذلك الى ما هنالك من معالجات.

جربت في المسرح كل عناصر السينما تقريبا وسبق لنا ان شاهدنا عروضا بلا نص حواري وبدت لنا كما لو انها سينما صامتة وشاهدنا ايضا عروضاً شاملة (بنوراما) وتقلبات العتمة والضوء وحاولنا تحت تاثير السينما ان نجعل من المناجاة والحوارات الداخلية ان تكون مسموعة هي افكار البطل كذلك.

وهكذا فلا يسعنا التنكر لتاثير السينما المعاصرة في المسرح باية حال من الاحوال تعتقد في يومنا هذا بعض المنابر النظرية سواء في السينما او المسرح بان من الخسارة لفنونها استخدام وسائط غريمها السينمائي يعلن حذره من المسرح والمخرج المسرحي يعلن تحفظه من السينما.

ويحاول كل منهما بداب واضح ان يحرر وسائطه الفنية من وسائط الفن المجاور القاعدة النظرية التي تدعو الى ايقاف التدخل المشترك بين المسرح والسينما لا تعدمه الشواهد بل تشرحه امثلة عدة من عروض مسرحية احترافية وسينمائية.

لا ادري من هو الخاسر اكثر في المعالجات الاحترافية هل هو ذلك المتعلق بالعرض المسرحي وتوظيفه على الشاشة ام هو السينمائي وتوظيفه بالمسرح تفتقدد في ما لو انقطع هذا التفاعل سيكون الخاسر الاكبر هو الجمهور ولكن ليست الاحترافية هي المثل الاعلى (ان خلت من الابداع).

لقد كسب المسرح والسينما من حيث الجوهر بهذا التفاعل وكذلك اغتنت علاقاتهما المتبادلة ولم يجز المساس بقيمها الاعتبارية ولا بالفن المجاور (لكل منهما) بل من الواجب ان يتحدا لا ان يبحثا عن القصور وتصيد اخطاء بعضهما البعض بل المطلوب هو اصغاء كل منها للاخر ما من سبب مقنع يدفع المخرج المسرحي والسينمائي لان يكتما الصداقة بينهما ولكن توجد هناك سلسلة من الكتب والمقالات تقدم دليلاً ملموساً على خلاف ذلك يقوم به اساطين كل من السينما والمسرح ان واحد.

هذه الدراسة وما يليها هي مترجمة عند البلغارية كتبها المخرج والمنظر الكبير الروسي (توفستناجوف) في كتابه الشهير: (حرفة المخرج) او (عن مهنة المخرج) اما (العنوانات) فهي من وضع (المترجم).

صدر الكتاب في صوفيا عام (١٩٧٠) من اصدارات العلم والفن.

ذاكرة المسرح واختراع السينما

يمتد فن المسرح الى الاف من السنين في حين منذ زمن قريب اخترع الراديو والسينما من المؤكد ان التلفزيون بدوره سوف يشتغل ضمن منظومة الوسائط التعبيرية .

ولدت السينما بوصفها فناً من خلال تقليدها للمسرح وما زالت الى يومنا هذا تفيد ليس من ممثلي المسرح فقط وانما توظيف وسائط متنوعة من التعبير المسرحي يصبح أحيانا من الصعوبة بمكان معرفة اين ينتهي المسرح واين تبدا السينما.

غالبا ما يشرع اساطين السينما بتحديد رقعة ضيقة للاحداث وشخوص قليلة العدد ترفض مغادرة عرفتها وتقوم بافعال معلومة ومحسوبة كما لو كان الأمر يدل على ان السينما ما زالت مرتبطة بمصادرها وممتنعة على توظيف ما تراكم لديها منذ نحو نصف قرن.

لم تشتغل على منظومة من طراز (السينما توغرافية) الا انها مفتقدة للكثير من التفسيرات والمبررات التي يستعين بها على هذا الشيء الجديد من طروحات، اذ لم يكن الوقت متاحاً- مثلا- للسؤال عن غياب الموهبة، وغياب التخصص او تداخل الوسائط التقنية بطريقة الية (ميكانيكية) من فن معين الى فن اخر من طرائق التعرف على منظور يخص عمل المعدات والالات المستخدمة لرمز النتاجات الفنية الإبداعية في مجال السينما. لقد دراس السينمائيون كثيرا على يد ستانسلافسكي ودانجكو فضلا عن توقفهم مليا في تجارب مابرخولد وفاختنكوف ديكي وبوبوف وانا كذلك اسهم في هذا النشاط لا لشيء الا من اجل تجديد التجارب وتسديد الخط باسم

المسرح انني ارى ببساطة ذلك التفاعل المتبادل والمثمر الذي روجه هذا التعامل المشترك ما بين السينما والمسرح، الذي يرفد كليهما للوصول الى معالجات- مثلا- سينمائية يجري توظيفها في فنون ليست درامية، او في محاولة من شانها ان تقرب النص المسرحي من فضاء السينما.

ما تريده السينما.. وينبذه المسرح

ترجمة أ.د. عقيل مهدي يوسف

تقتفي السينما مثل المسرح اثر الطباع في النتاج الفني بوصفه يخص البطل وهي تحدد معايير او اوزان الشرطية وتعرف بنوعيتها.

تمكث في اساس هذين الفنين مباديء جمالية واحدة بامكاننا ان نسوق العديد من الامثلة عن ذلك الذي لا يحصل في السينما وعن ذلك الذي لا يحصل في المسرح لكن لا يكمن السبب كله في ان السينما والمسرح يحاولان قدر المستطاع تجاوز ميكانيكية الوسط في هذا الفن او ذاك؟!

ونقصد بتعبير آخر هل بامكان ذلك ان يصنع ابداعا؟ ان عرض الفلم او المسرحية ما هو الا ترجمة تعبيرية من لغة الادب الى لغة الخشبة او لغة الشاشة.

نحن تعرفنا في مناسبات غير قليلة على تراجم متميزة وتعرفنا كذلك على اخرى سيئة وضعيفة (مفككة) وغير ماسكة لكن هل بامكاننا التوقف او الانقطاع من عمل الترجمة؟ وما عذرنا في ذلك سوى ان بعض المترجمين قد ادى ترجمته بشكل سيء!!

يمكن اعتبار (ف.م. استروفسكي) واحداً من اكثر الكتاب الروائيين (مسرحيا) ففي رواياته تتضح (الدرامية) لكن مؤلف هذه الروايات يعبر بطريقة تقف ضد تجربة جعل رواياته (درامية).

انه يعتقد بامكان الرواية ان تصبح مسرحية فقط في حالة تبديل كل من (الحبكة) و (التكوين) و (طباع) الابطال!

يشكل (الاعداد) الدرامي لوحده فنا مستقلا ويخص هذا الأمر ايضا الاعداد للسينما.

الفلم القديم الذي يحمل عنوان (زواج بلا بائنة) قريب جداً من مسرحية (أ.ن. ستروفسكي) التي خطيت اكثر من مسرحياته الاخرى باعدادها للسينما وظهر من خلالها ما يكنه المخرجون من احترام بين لمؤلفها.

ولكن كم كان فلم (مثل هذا الحب) ضعيفا ومفتقراً لمزاياه قياسا الى المسرحية التي تحمل الاسم نفسه (مثل هذا الحب)!

رغم ان مسرحية (ب. كوفاوت) وتقترب كثيراً من فنية كتابة السيناريو اكثر منها مسرحية. حصل الأمر نفسه مع مسرحية (موت بائع متجول) للكاتب (ن.أ. ميلر). ان الاعداد السينمائي لكل من (ميلر) و (كوفاوت) بقي بالكامل متخذا صفة مسرحية ولم تفعل السينما سوى الكشف عن ذلك.

وكان هذا الشيء الجديد على المسرح والشجاع وغير المنتظر كشفا في السينما عن العادي والتافه والقبيح نسوق هذا المثل للوقوف عند اعتاب كيفية احترام جهد الكاتب الإبداعي وكيفية تحوله عند الترجمة الى مجرد هزاة!!

ان المترجم يمكن ان يكون فنانا مبدعا لكن الترجمة الحرفية والتقليدية (الجامدة) ليست فنا.

حين يرسم الاطفال في سن معين موضوعات مختلفة ويكفون عن الركض والتطلع من النوافذ او الخروج الى الشارع ويلونون بدفاترهم رسوم الزهور والكرات حينها فقط يصبح الأمر مدعاة للاهتمام(..)

ينبغي التخلص من العادات القديمة البالية وينبغي على اساطين المسرح والسينما ان يشرعوا الابواب بشكل واسع لان يحاور احدهم الاخر وان يشتغلوا بمختبراتهم الإبداعية وليأخذ كل منهم في نهاية المطاف موقفه الإبداعي الخاص.

بل ان ابداعهم سيزداد غنى بهذا الاتحاد ويبقى التخوف الوحيد من هذا التفاعل والتغلغل المتبادل والمشترك بين الفنين هو من طغيان او تمكن (الحرفية) الصنائعية الجامدة ومن التقليد غير الإبداعي وانا لست مؤمنا بان (الطبيعة) و(الصدقية) هما معيارا السينما الوحيدان اذا ما زال امام السينما طريق طويل

للتعبير عن امكانياتها المضمرة. ولا يستطيع اساطين الفن فيما بعد ان يعيشوا من غير ان يتعاضدوا ان كلا من ستانسلافسكي وما يرخولد بحاجة الى سينما معاصرة مثلهما مثل (ازنشتاين) بالنسبة للمسرح المعاصر وكذلك (بروكوفييف) و(شوستاكوفج) هما ايضا بحاجة لا للموسيقى حسب لكن للسينما والمسرح ايضا والى الرسم.

اليست الحياة هي التي تلقننا مضامين وأشكالا جديدة من خلال النتاجات الفنية هي نفسها التي تضم في داخلها كل شيء الناس وعلاقاتهم الاجتماعية والعلم والتكنولوجيا والفن والثقافة. نحن مجبرون على التحاور فيما بيننا وعلى ان نتعرف على بعضنا وان نتعلم من بعضنا البعض.

الهوامش:

ج/ توفستنوجوف/ عن مهنة المخرج/ صوفيا: ١٩٧٠

اصدار: العلم والفن (باللغة البلغارية)/ العنوان من وضع (المترجم)

المعالجة التقنية والشرطية في الفن

ترجمة أ.د. عقيل مهدي يوسف

قد يبدو عرضاً من نمط معين مميزاً في المسرح ولكن هذا العرض لو نقل الى السينما لبدا مجرد سخافة.

يبنى على خشبة المسرح بيت متكامل وهو امر عادي لكن لو حصل مثل هذا في السينما لكان الأمر مختلفا فلو نقلناه الى المسرح لكان اشبه ببيت قد تعرض توا للقصف او كانه تجل كابوسي لعقل معماري ظلامي!

هل هذه الاجتمالية في المعالجة تنطلق من الحدود الشرطية لطبيعة فنوننا؟

يمكن في المسرح ان تظهر غرفة بدون سقف ولكن كيف هو الحال في السينما؟ يمكن ان تتحقق الانتقالات في المسرح من خلال التغييرات الحاصلة بحركة الستارة.

وكيف تكون اذن في السينما؟

ويمكن للراوي او الكاتب في المسرح ان يدخل الى الخشبة وان يقطع الاحداث ويباشر توضيحاته.

أحيانا يبدو لنا كما لو اننا عثرنا على الحدود التي تقام ما بين المسرح والسينما.

ولكن ما العمل مع فن (شارلي شابلن)؟ الا يكون فنه غير مرتبط بشيء مشترك مع الصدقية العادية ولا مع المعايير الواقعية الكلاسيكية؟

كيف يكون التعامل مع افلام الدمى وافلام البالية والافلام الاوبرالية؟

يعتبر المسرح تبعا لما هو شائع بانه اكثر طبيعية من السينما لكن السينما تبعا لامكاناتها التصويرية تستطيع القيام بمعالجات مختلفة فتقدم على سبيل المثال مشاعر معينة عن دور الاماكن المرتفعة وان تطرح تفصيلات عديدة عن الخطر او يريد فنان السينما التعبير عن قضايا اخرى ليست فظيعة.

وحينما يعالج المسرح القضايا ذاتها فانه بالتاكيد سيقف ممثلوه على علو اربعة او خمسة امتار.

بالامكان الاتيان بعديد من الامثلة للتاكيد على ان فن المسرح اكثر تعبيرا عن شرطيته وبالامكان ايضا التاكيد على طبيعته الاكثر بروزا فيه من السينما.

ولكن هل توجد (شرطية) اكبر من افلام (شارلي شابلن) المبنية على ذرى من الدمج العجائبي للتركيزات والتهريجات (كلونادا) وللجاذبيات والغنائيات؟ ام ان الشرطية تحضر في المسرح اكثر من سواه حيث يمكن لمجرد ظل في معالجة اخراجية ان يعني سجنا وان يشكل عمودا ما ليعني شارعا؟

ان كلمات مثل: المونتاج، الراكور او وجهة النظر والعتمة والخطط المتشابكة ومصطلحات سينمائية عديدة اخرى كلها تبقى سواء بمعناها المباشر ام المجازي مفردات تعبر عن معان تقنية.

تبقى وسائط المونتاج في السينما والمسرح متباينة الاختلاف وحتى طرائق اظهارها وتعزيزها مختلفة.

كل من المسرح والسينما يعملان بشكل مسبق لتحقيق التعتيم بوسائلهما الخاصة أي من خلال وسيط (لغتها الخاصة) اما الروائي فيمكنه تحقيق ذلك من خلال استخدامه الكلمات.والرسم بالضوء واللون والموسيقي بالاصوات والايقاع.

المونتير في السينما يمنتج او يقطع تبعا لخاصية السينما قد يكون الأمر عادياً بالنسبة للمتفرجين لكنه غير عادي بل حتمي وضروري تؤكد عليه افلام عديدة.

اللقطة الشاملة او (البانوراما) حيث تقترب الكاميرا او تبتعد يحسب ايضا امرا عاديا مثله مثل أي تغيير بسيط في الميزانسين المسرحي ولكن طالما تبحث السينما عن حلول شبيهة بتحقيق الاقتراب او الابتعاد سواء بطريقة شاملة بانورامية ام بطريقة التضييق والتحديد لذلك الأمر العادي فانها ستصبح تماما غير عادية لانها تستلهم الجديد الخاص بالمعالجة التقنية والشرطية.

نحن نقوى اذن على تشريط الظروف مع المتفرج بكل شيء ويتقبل المتفرج المعاصر اكثر ظروف اللعب تعقيدا.

اعتقد جازما بان الأمر العادي في المسرح يصبح هكذا تماما جديدا وبابعاد طازجة على الشاشة.

الأمر المهم، هو ان لا نحشر مباشرة تقنية فن معين بفن اخر.

في فلم (الراس المرفوع) يتحرك البوليس في مارش عسكري وبامكنة متعددة حيث كان فيها قبل قليل كل من جالن و جاكسون.

لكنها في العرض المسرحي وكل مشاهد الكابتن و البوليس والريف تتطور على خلفية المكان الشرطي الواحد نفسه.

-المصدر السابق نفسه العنوان من وضع المترجم

ليس كذلك لان المسرح لا يستطيع ان يجهز ثماني او عشر ستائر مختلفة للمطاردين الذين يدخلون دائما من يسار المسرح ويخرجون من يمينه تبعا لقوة الوسيط الخاص بالشرطية المسرحية ولكن لانها تجري بدون أي وجود لاي نمط من المناظر التي تعطي احساسا بعملية قيام المطاردة.

كانت المطاردة اليومية المتكررة في (الراس المرفوع) كمنتج سينمائي تشكل خط الحبكة الخارجية وترسى قاعدة للسيناريو وتحدد (مكان الحدث) بوصفه مجموعة من منعطفات خطرة لا تحتمل الارجاء والتغيير.

اناس يهربون واخرون يطاردونهم باستمرار هؤلاء جميعا لا يمكن ان يكونوا ظاهرين وشاخصين الا في السينما.

اما المسرح فانه محدد من حيث سعة المساحة الخاصة بالخشبة وانه ملزم بما تمليه التقنيات الخاصة بتغيير المناظر المسرحية وسوى ذلك من محددات تقنية عملية ومادية.

حقيقة الفكرة الإبداعية

كانت الاشياء في مرة من المرات بسيطة، هنا علم وهناك فن انشغل الفيزياويون بالفيزياء والرياضيون بالرياضيات والشعراء بالشعر.

اكتشفت الناس بعد ذلك حقائق سرية عديدة عن المادة وظهرت علوم جديدة سيبرنتيكا علوم الفضاء جيو- فيزياء ومنظومات اخرى.

بات الفيزياويون رياضيين والبيولوجيين كيميائيين وتحول الرياضيون الى فلاسفة.

في حقول الفن حاول العلماء والمهندسون لا الفنانون اختراع الكاميرا الفوتوغرافية والسينماتوجراف والراديو والتلفزيون كان هذا الاكتشاف في البداية تقنياً وفي ما بعد اصبح فناً وهنا نشب النزاع بين الفن القيم: المسرح، الرسم، النحت وبين الفن الجديد (السينما) و (الفوتوغراف) وكذلك مع ما يسمى بالفن التطبيقي.

وجدت السينما منذ زمن مبكر من بين اقرانها شرعيتها في الانضمام الى اطار الفن في حين لم يحظ الفوتوغراف في السابق بالاعتراف بشرعيته اما الصناع الذين انتجوا الاثاث والاشياء الاستعمالية مثل المراة والكراسي فلم يجر تصنيفهم.

الأمر الذي ينطبق- ايضا- على صانعي العربات والثلاجات الذين لم تلتفت اللغة الى اليوم لتسبغ عليهم لفظة فنانين ربما لنقص في العادات.

احسب ان الاعلان يندرج اليوم تحت كلمة فن والا فليعلن من يخالف ذلك من المختصين في الجماليات.

بات الاعلان جزءا ما معمارية المدينة صارت العلاقة من بين العلم، وتقنيات الفن متعددة اكثر ومعافات اكثر وهذا هو المقياس اذ تقلصت المسافة ما بين الفيزياويين والفنانين بمثل تقلص المسافة ما بين الانواع وما بين المقولات لدى الشعريين.

ولدت امام عيوننا اشياء كثيرة ومهمة وانبثقت علاقات جديدة تخص حياة والفن وتشدني الرغبة اليوم لاتطلع الى ما سيكون عليه حال السينما والمسرح والرسم والتلفزيون في المستقبل ولاعرف ما الاشياء القائمة اليوم التي سيجري تعزيزها وما الاشياء الموجودة اليوم سيتم نبذها.

من الصعب على التطبيقي في الفن الاهتمام بمشكلات نظرية علمية متوفرة على موهبة خاصة ليفكر في ظواهر الحياة والفن المعقدة اذ ينبغي عليه ان يحلل ويتلمس طريقة في كيفية تطور الظواهر تلك ولكن ما العمل طالما ان افضل عقولنا النقدية والمختصين في علم الجمال منشغلين بصخب بين بالتاريخ اكثر من المعاصرة. اننا لا نقوى على كشف الحقائق ان لم نحاول جاهدين توجيه سؤال معقد عن العلاقات المتبادلة والفهم المشترك ما بين العلم والفن وعن انواع الفنون المختلفة وطبيعة العلاقة التي تربط ما بين بعضها البعض وعن تلك العلاقة الكاملة ما بين الفن والحياة.

ساسعد كثيرا ان شرح لي شخصيا احد ما الى اي مستوى انتهى النقاش بخصوص فنية المعماري الديكورست المهندس الموسيقي اريد ان اعرف شخصياً لماذا بقي الرسم الهندسي موروثاً جمالياً في حين ان هذه الرسمات حينما توضع في اطار معين فانها تستدعي على الفور انفعالات مضادة.

ولم يمض الوقت بعد على موهبة الفنانين في لينغراد والنحاتين والشعراء الذين ابدعوا نصبا تذكاريا في مقبرة الشهداء يتبدى جليا في هذه العظمة والانفة وفي الدمج الهارموني المتجانس والملهم لكل من المعمار والنحت والادب كذلك باستحواذه على امكنة ديكورية متنامية.

سيفقد الجدار(الذي يدعى بروبلين المبني من الرخام الابيض رقيق) جزءاً تعبيريا مهما فيما لو جردت منه اشعار (اولغا) برجخولست ولا يستحق الجدار- ذلك التقدير الذي هو متوفر عليه بفضل الابيات الشعرية الاحتفالية التي تليق بالشهداء.

ولد المعمار منذ زمن بعيد مع النحت وظهرت بيوت كانت جدرانها قد تحولت الى لوحات ربما ليس بعيدا ذلك الوقت الذي سينضم اليه الشعراء ويستدعون عند وضع تخطيطات البيوت وتظهر بين الحين والاخر ملاعب رياضية في البلاد لتقدم فرجة جماهيرية من خلال فضاءات معقدة لمئات والاف الرياضيين تضمها هذه الملاعب بتكويناتها الجمالية.

الأمر الذي يدفعنا للتساؤل هل انها رياضة ام فن؟ اريد ان احصل على جواب عن هذا السؤال وسواه من اسئلة عديدة اخرى.

- المصدر السابق العنوان من وضع (المترجم)

اريد ان اعرف ببساطة اين تتقاطع حدود الفن مع التقنية وما الذي يميز فناً عن سواه؟

نحن تجاوزنا منذ زمن كتب الجماليات العتيقة ومنذ زمن ايضا تعرفنا على كتب جمالية جديدة انبثقت في حياتنا وتغلغلت لتنهل من تلك الفنون القديمة وتتقوى بها.

وثمة من يفتح الابواب مشرعة للفنون الجديدة حين يخلصها من ربقة الجدران المقبرية المسورة للفنون القديمة وثمة من يعلنها حرباً شعواء للوصول الى نقاء الانواع وفي كل مكان يجري فيه تخطي العلامات الحدودية الفارقة يظهر اختلاط الازمنة ما بين السينما والمسرح وتظهر فائقية التلفزيون (المباشرة) وتمحى الحدود امام اعيننا ما بين الانواع المختلفة والأشكال والاجناس.

هل يعني هذا ببساطة ان من الغباء التخوف من عملية مثل هذه ام ينبغي علينا محاولة ايقافها؟

تجري في عالم الفن تغيرات ملموسة ولكن بهدوء وما زلنا نسجل الاحداث الجديدة والمتجددة.

ما عدت راغباً في الحديث عن العلاقة ما بين المعمار والادب وعن الرياضة والباليه وعن القيمة الجمالية لعربة النقل لكني ساقرا بسرور بالغ ما يكتب عن المعمار والشعر والبنائية المعمارية وعن الرياضيين وعن كل اختصاصات الاخرين.

هامش: توفستنوجوف / كتاب (عن مهنة المخرج) المذكور.

معنى وجهة نظر في النص والسيناريو

ترجمة أ.د. عقيل مهدي يوسف

تنشر اصدارات الفن وكبريات المجلات السيناريوهات ليس بقصد تعريفنا على اسماء جدد فقط او بنتاجات ادبية جديدة بقدر سعيها قبل كل شيء الى ان تراها مقدمة فوق خشبة المسرح أحيانا يقرا السينمائيون نص المسرحية بافكار تدور في سرائرهم هي السعي لتقديمها سينمائيا.

رجال المسرح بدورهم يقراون سيناريوهات لاغراض تخصهم نحن نعرف مثلا كيف اصبحت مسرحية تحت قبة السيرك تاليف اي.بيتروف وف. كاتاييف سيناريو للفلم الشهير السيرك من اخراج ج. الكسندروف ونعرف كذلك كيف تحولت مسرحية الاخوة تور المسماة: العربة الزرقاء المضيفة الى فلم يحمل عنوان لقاء المضيئة الى فلم يحمل عنوان لقاء البا كذلك تحول نص ف.فازوف احياء الى الابد الى فلم الزرافات الطائرة الى اخره.

ونذكر سيناريو واحدا فقط هو باص المساء تاليف ر. ركسيد بالاشتراك مع ل. ميلوجين تحول الى مسرحية طريق الى نيويورك.

بالنسبة لي (توفستنوجوف المترجم) حينما اعدت قراءة سيناريو ن.دوجلاس و ج. سميث الراس المرفوع لم اشعر بشيء قدر شعوري بالسعادة والثقة لان المسرحيات من النوعية هذه ما زالت شحيحة لدينا تتاتى السعادة من اعادة قرائتي لهذه النتاج المبتكر والثقة من ندرته.

تخلصت فورا من فكرة اعادة معالجة السيناريو وتحويله الى مسرحية لسبب بسيط لان مادة السيناريو وتكوينه وايقاعه كلها لغة سينمائية بطبيعتها ولكني لم اقو على التحرر من الانطباع الذي تركه عندي هذا السيناريو وعقب مساء متاخر في حوار مع الاصدقاء استيقظت لدي افكار مجنونة بان اقدم الى المسرح سيناريو الراس المرفوع!!

ما الذي يحفزنا لمعالجة نص كتب بلغة سينمائية وتحويله الى نص مسرحي؟ الأمر الرئيس بالطبع الذي حفزني على ذلك هو العمق الانساني والماساوي التراجيدي للسيناريو فضلا عما اثاره الشكل الفني نفسه من تعميم مبتكر قوي وغير معهود.

حين قدم العرض لم نحصل منه على طائل او انه لم يثمر بعد ولكن اليست هذه التجربة هي الاولى؟

لقد تحول السيناريو الى مسرحية وبفضل وسائل تعبيرية مسرحية وبقي الفضاء الادبي كما رشحت نه التجربة يضم اطراف السينما والمسرح بوصفهما أشكالا ادبية.

وماذا عن المونتاج؟ نعم خطوة مميزة لتكريس خواص السينما لكنها غير كافية للمسرح.

وبالطبع يبقى السؤال غير متعلق بمباديء المونتاج غير الكافية لمسرح على العموم يمكن تادية ذلك في المسرح من خلال تغيير (الميزانسينات) انتقال الضوء من حيز الى اخر تغيير مظاهر مختلفة واصول وانواع بشرية متفاوتة اذن لدينا نحن في المسرح مونتاج يدخل المسرة للمشاهدين نعم ليس المونتاج حكرا على السينما.

وماذا عن وجهة النظر المسماة راكورس؟

نعم محتمل ولكنها تخص الموضع بدرجة محدودة لان امكانية تقديم شخص او حدث من نقطة معلومة او من وجهة نظر البطل ايضا ليست هي خاصية السينما المتفردة بامكان فن التصوير ان يرى الحياة من نقطة ما ولكن هذا الموقع يبقى دائميا.

السينما يمكنها ان ترى العالم بعيون جبانة او عاشقة لكن الم يقدم لنا المخرج ن.اكيموف مرة مشهدا بدا كما لو كان مقلوبا ومن داخل المسرح نفسه وضع المتفرجين بشكل ما في الشرفة ونقلهم من مكان الصالة الى حيث الاوركسترا وبعضهم وضعه في الطابق الرابع الى اخره.

اما الفنان المسرحي يوسف سفوبودا فقد خلط منظور ديكوره بمساقط تتعارض تماماً مع قوانين الرسم المسرحي الكلاسيكي المعهودة عند جوانزجو ولكنه ترك انطباعا في هذا وذاك لدى المتفرجين واضحا وخلق حالة تجريبية غير معهودة وقوة تعبيرية.

يمكن ان ترى حتى في المسرح من وجهة نظر انسان ما لنتذكر الاعمدة في عرض غباء للمخرج أ.ديكي استقبلناها نحن المتفرجين وكانها نابعة من وجهة نظر انسان (مخمور) وكذلك شاهنا عروضاً من وجهة نظر طفل او شاب او من وجهة نظر مراقب موضوعية.

ان راكورس وسواه هو تعبير عن وجهة نظرا المتفرجين وهي مختلفة دائما في جميع العروض الجيدة بالطبع ولكن تظهر في السيمنا والمسرح امكانات نوعية مختلفة على هذا الصعيد.

هنا يتبادل المسرح والسينما التجارب بنجاح ويقاربان تعبيريتيهما من غير ان يخسرا خواصهما.

ان المسرح والسينما مثل اي فن اخر هما شرطيان بطبيعتهما ولكن شرطية المسرح وشرطية السينما هما امران مختلفان.

تتطلب السينما المعاصرة ابعاداً ثلاثة وصدقية وطبيعية وكانها توجد بين الناس واوساطهم تماماً كما هم يوجدون.

المصدر السابق : العنوان

عين المخرج السينمائي الرائد ايزنشتاين

ان عين (ايزنشتاين) تدور مع اللقطة لتؤثر بدورها في عيون مشاهديه فيصاحبهم وينتقل معهم في (المدرعة بوتمكيف) من مكان الى اخر ومن موقف متوتر الى اخر اكثر توتراً وماساوية او يقوم برسم حركة شاملة ليتعرف المتفرج على المحيط الذي تجري فيه احداث الافلام وترتفع وتنخفض للتعريف بالاماكن وكلها تصب في رسم دلالات معينة لتلك الزوايا التصويرية لنقل التوتر الى المتفرج وتشويقه الى ما يعانيه البطل من احساس بالمهانة او بالجبروت او بالاندحار و النصر فالبطل الثانوي والانسان العادي يصبح بطلاً بقدر انتمائه الى الجموع الشعبية الغاضبة ويتحول المتسلط بكل جبروته الى كائن تافه ويتبخر وكانه طاووس تافه وحركة الية لدمية فعكرت انسانيتها وباتت محكومة بعقدة التفوق المرضي والجبن الذي تدافع عنه بالظهور بمظهر القوى المتسلط المستبد كل هذه المعاني وسواها استطاع فيها (ايزنشتاين) ان ينقل المتفرج من حالة الاسترخاء الى حالة التشويق عن طريق توظيفه لامكاناته الإبداعية في صناعة فيلم تحسب فيه اللقطات رياضياً وبالوقت نفسه ابداعياً فالعدسة لديه تصور الشخصية فتجعلها صغيرة ضيئلة متخلفة او تصور الشخصية نفسها فتجعلها عظيمة جديرة بلقبها الانساني وهذا يتم في لقطات تؤخذ من اعلى او من اسفل او يكون للقطة ميلانها حول المحور البصري لتصبح اللقطة ذاتية تترنح مع حركة البطل وكانها أي الة التصوير تصبح هي الشخصية السينمائية نفسها تتدحرج او تتمايل او تختبيء او تتقلب راساً على عقب.

ان اضطراب حركة الة التصوير وتقطيعها للمشهد من زواياه العديدة يضفى حتى على (الاسود) الحجرية مثلاً عند(ايزنشتاين) حركة وكانها تتحفز للانقضاض على فريستها بحركة عارمة قوية عنيفة هذه وسيلة ناجعة في اجتذاب المتفرج

وتشويقه و (التشويق) هذا يراه- اسلن- (ايجاز هدفه اخفاء لحظة حاسمة في الحدث عن المتفرج لغرض اثارة شعوره بالتوقع القلق في نفسه) ويضيف (اسلن) بان للصورة مضامين (مضموناً ظاهراً مفهوماً مباشرة ومضموناً مستتراً) ويكون اختباريا ومبنياً على المعنى الرمزي الذي شاء المخرج ان يخلعه على الصورة او على المعنى الرمزي الذي يراه فيها المتفرج بنفسه).

ويزداد التشويق عمقاً تبعاً لما يستخدم المخرج في لقطاته من رموز واستعارات تدور على محاور (التشابه) بين اللقطات او (التناقض) في مضمون الصورة –مثلاً- لحم بقر مشحون بقطار تتبعها لقطة لوجه جندي نازي او صهيوني وكذلك مؤثر تشويقي اخر هو (الدرامي) –مثلا- تعليم القران للصبيان من قبل المجاهد عمر المختار واظهار شخصيته المتعلمة والمتفقهة بالدين والتي سيكون لها دور في تطور احداث الفيلم وفي موقفه الصلب من اعدائه الفاشيست في المحاكمة التي ادت الى شنقه وكذلك هناك مؤثرات (ايدلوجية) تتولد في اذهان المتفرجين كالصراع بين فكرة التحرر والاستعمار مثلا في مشهد الصلب تهزج الجماهير وتصدح بالزغاريد للامهات ويرفع الرجال رؤوسهم بزهو في لحظات عصبية مر بها الوطن في زمن الاحتلال الفاشيستي الايطالي لـ ليبيا.

وكانت المدرسة الروسية سباقة في فهم دور هذه (التوريات) في خلق (التشويق) عند المتفرجين في فيلم (الام) واحدة من اجمل التوريات السينمائية وهي فضلا على ذلك تشكيلية ودرامية وايدلوجية وهي تمتد على جزء كبير من الفيلم وتتمثل في موازاة بين تظاهر لعمال مضربين في العهد القيصري وذوبان كتل الثلج في نهر عند مقدم الربيع والرمز هنا يتولد من (الجناس) الواضح بين تدافع كتل الثلج التي يلاشيها تجدد الربيع وموج العمال المندفعين بوعيهم للهجوم على الحكم المطلق

للقيصرية لقد ارتقى التصوير من حيث الاستخدام عند ايزنشتاين سواء في اختباره لحجوم لقطاته التي يحددها فيلمه او في وايقاع المشهد الدرامي من حيث زمن اللقطة فاللقطة العامة تستغرق وقتاً اطول نسبياً من القريبة وهذا الاطار البصري تحدده عين المخرج.

المخرج والفيلم.. عناصر القصة والتشويق

كان (ايزنشتاين) يركز على جزء مهم في استعراض للمشاهد السينمائية هذا الجزء استعاره من احتفالات شعبية تخص (السيرك) الذي يخلب الباب الناس ويخطف ابصارهم وهم يشاهدون قفزة من فقرات برنامج السيرك لها خصوصيتها ودورها الذي ينتظره عامة الناس لانها تشبع لديهم رغبة للمرور في لحظات فريدة من المتعة المختلطة مع المخاطرة هذه اللحظة تتجسد في جزء متصاعد من ذروة الاحتفال الشعبي بفنون (السيرك) يسميه (ايزنشتاين) بما يعادل لفظة (تشويق) ويطلق عليه (تراكسيون) وكما بينا (بوصفه نمرة من عرض السيرك نمرة فائقة الاهمية وهي اما ان تكون مضحكة جداً او مرعبة جداً او مرتبطة بمخاطرة خاصة او مجهزة بتقنية متميزة لم يسبق لها مثيل) مثلا ساحر يقسم امراة الى قسمين وسوى ذلك من صراع مع الحيوانات المفترسة او القفز م اعلى المسرح والتدلي بالحبال.

والحرص على (التشويق) هو حرص على انجاح الفلم لذلك تاتي (الذروة) التي تحسم النتيجة بعد ان ينجز الفلم مهمته ولم يبق له سوى القليل من نقطة الختام فالتشويق : ليس عنصراً من القصة هو شك المتفرج في القصة ولهذا السبب كان هتشكوك يطول من جوانب بطله الشرير ويمد في زمنه للحصول على اكبر قدر من (التشويق) من جمهوره المرتعد في صالة العرض يقول ختشكوك: انني احترم دائما الشرير الذي اقدمه واصوره كشخصية مروعة بحيث يجعل بطلي او موضوعي اكثر

اعجاباً كلما نفخت فيه يزداد الاعجاب في السنوات الاخيرة عرفت السينما مصدراً مهماً من مصادر خلق (التشويق) يتمثل في الرجوع مجدداً الى ممارسة حق النظر في موروثات الماضي واحداثه التاريخية.

سواء في مراحل ما قبل الميلاد الافرنجي او فيما بعده وكل مخرج يحاول ان يجتذب متفرجيه بأشكال جمالية نابعة من موروثة الحكائي وطرق معيشته واساليب التعبير بواسطة الازياء والاحتفالات وتقاليد الزواج والاعياد ومراسيم الدفن وسواها ويبرز اسم (اكيرا كايروساوا) الياباني بوصفه من اهم المخرجين الجدد الذي قدموا تصوراً جديداً ومبتكراً في طريقة التعامل مع الموروث القومي وتاريخ بلاده العريق وتفسير النصوص الكلاسيكية الغربية من خلال وجهة نظر قومية او محلية محددة في فيلمه (الساموراي) تحقق ذلك على شكل جلي وواضح : (مع ان الفلم تاريخي الا انه يبحث عن روح معاصرة ثورية واضحة وذلك من خلال تحطيم للنماذج التقليدية الجامدة لافلام الساموراي زوج وزوجته النبيلة يظهرون في القصة النهائية للفيلم فجارا فسقة وجبناء وكذابين كما يراهم رجل الشعب (الحطاب)الذي تكافئه المحكمة يتبنى طفلا لا عائل له هذا الحطاب يبنيه الفلم كنموذج صالح للتمجيد ومن هذا التاويل او التفسير لاحداث الماضي القريب او البعيد من صفحات التاريخ يحاول مخرجون اخرون تقديم رؤاهم بطريقة فنية مشوقة تستقطب الجمهور العريض للسينما.

افكار سينمائية

صعود البطل وانحداره في الفيلم

يظهر المخرج السينمائي بطله بمظهر متماسك من حيث المعالجة السينمائية حتى ان كان بطله هذا مثار متناقضات وتباينات عدة. بحيث يقدم لنا مسوغاً منطقياً او حتى حسياً يسوغ لنا فيه سبب تصرف البطل على هذا النحو دون غيره في هذا الموقف او ذاك وفي انتقاله هذه الصفة الى الضفة الاخرى يحرص المخرج نفسه على مخاطبة جمهوره العريض والمتغير والمتباين في اذواقه ومرجعياته الثقافية على ان يكون قادراً على تفهم رسالته الجمالية عبر الشريط السينمائي فالمخرج يقوم بتهياة الارضية الفنية التي يبني عليها معماره التخيلي ويفتح في الان نفسه قنوات تواصل يفترض فيها التوافر على طاقة نشطة تمس احاسيس المتفرجين وتتفاعل مع ارائهم وافكارهم الاجتماعية المختلفة وغالباً ما يتحقق مثل هذا التلاقي بين خطاب المخرج في فيلمه وقدرة المتلقي على تفسير هذا الخطاب او تاويله حيث تترجم الافعال والمواقف والانطباعات لابطال الفيلم الى ما يوازيها عند المتفرج الذي يتساوق جنبا الى جنب مع احداث الفيلم المتحركة وقصته المتنامية وافعاله الدرامية المتتابعة ان هذا التصاعد في الاحداث يناط بالبطل السينمائي الذي يختاره المخرج في السيناريو وحين ينبغي للبطل ان يتحلى بارادة من نوع ما اما ان تكون حاسمة وهذه هي المعهودة في النمط البطولي واما ان تكون ارادة البطل ضعيفة خائرة وبذلك يظهر البطل المسيطر على دفة الاحداث او بخلافه يظهر البطل المدافع والذي يتلقى ضربات الاحداث من الخارج وتشترط اللغة السينمائية لبناء مثل هذا النوع من الابطال الى بعض الشروط الخاصة واهم هذه الشروط ان ترتبط ارادة البطل بطبيعة الاحداث الدرامية في الفيلم بمعنى اخر ان تنبع كنتيجة منطقية من تضاعف تلك الاحداث

وان يجري بناؤها بتسلسل او تتابع فترتبط بدايات الافعال بنهاياتها فالفعل الذي ينبثق في بداية الصراع يستمر في متابعته ويتقلب معه في تطوره منذ موقفه الاستهلالي وحتى اجتياز البطل لكل العقبات التي تنهض في طريقه لعرقلة مسيرته او احباطه فالبطل يتصارع لا محالة مع معارضيه لكنه بفعل ذكائه وجسارته وحنكته يقوم بتخطي التعقيدات والمشكلات الواحدة تلو الاخرى ان وحدات الفعل الصغرى هذه تتشكل بدورها فتكون قوى صراعية كبرى تمهد باستقطابها لذلك التصادم المنتظر الذي سيحدث بيبن هاتين القوتين المتصارعتين بين قوة البطل وقوة غريمه وبذلك سيتم الوصول الى نقطة التازم والذروة وسيحاول المتفرج البحث عن البطل للخروج من هذا الوضع الحرج الذي لا يسمح لعه بالزوغان!! بعيداً عن حكاية الفيلم ومتابعته قضيته فالازمة التي تمثل اعلى ذروة في الموقف الدرامي السينمائي وهي تحسم فيها المواقف من خلال اصطدامها المنظور على الشاشة في لحظة انفجارية ينتج عنها انتصار هذا الطرف او انهزام ذاك الطرف او تكرس هذه القوة تفوقها او اندحارها وبذلك يعرف الجمهور- تماماً- الى اين سيكون مصير عدوةه للمرة الاولى؟ هذا يقود الى الوصول الى انحدار الحدث الذي كان الفيلم يقوم على بنائه منذ مرحلة الاستهلال حتى الذروة ومن بعد هذه الذروة يقوم التهاوي والانحدار من نقطة تحول مصير لبطل او عدوه الى نهاية الفيلم.

الناس بالنار والدمار في حروب قذرة ان الاجدر هو الابقى من اجل خلاص الخلق والابداع.

- مترجم عن الابلغارية من كتاب يستعرض تاريخ المسرح (من الماضي الى الحاضر)

المبحث الثالث

لعرض حدث تشكيلي

ترجمة أ.د. عقيل مهدي يوسف

ناضل كريج ضد الكتاب الدراميين الذين اتهمهم بانهم يكتبون نصوصا فارغة وبان الممثلين النجوم لا يهمهم سوى اجتذاب الاخرين للانبهار بذواتهم النرجسية قبل اي شيء اخر ولتحقيق اهدافه طالب بان يكون الممثل مثاليا ولا يتم هذا الا بتقديم دمية فائقة لانها لا تقدم ذاتها ولا تظهر خصوصية حركتها وانما تعرض افكار العرض ومضامينه في ذلك الوقت الذي لم يكن فيه المجدد التجريبي الانكليزي مفهوما كما ينبغي سار في هذا الاتجاه ادولف ابيا ١٨٦٢-١٩٢٨ الذي قارب المسرح من خلال الموسيقى وكان متاثرا بموسيقى فاجنر وبنظريته عن الموسيقى الدرامية كاطروحة تشتمل على :الموسيقى والدراما وفن العرض اجتذبته افكار المبدع المسرحي المعاصر الذي يبدع اساطيره نشر ابيا دراساته النظرية التي بعد لاي ستمارس تاثيرها على تطور المسرح بوصفه فنا مقننا من دراما وموسيقى وشعر وحدث تشكيلي منطلقاً من تاكيده على ضرورة وحدة الفنون بمكوناتها المسرحية كلها يتوافق ابيا مع كريج.

وستلانلافسكي وراينهارات كل منهم اكد بان الاساس القيادي او الدور الموحد ليس سوى ما يقوم به المخرج ومن اسباب رفض ابيا للمسرح التقليدي هو تامله في تلك القضايا التي تقطع الاحداث المسرحية والتي تقدم تصورات زائفة في كثير من

مسارح الغرفة الشائعة انذاك توصل ابيا الى ان العرض المسرحي يضم ثلاث متناقضات عضوية من عناصره: خط الافق جبهوية الديكور، الحجم الانساني في حركة الممثل اذن كيف يمكن تقنين وتقعيد ذلك في حدث واحد؟ كيف يمكن ان تبدو موحدة ومتجانسة؟

اعتقد جوابا عن هذه الاسئلة بان هذا سيكون من خلال تحطيم مستويات الخشبة المختلفة لاعطاء فرصة للاضاءة بان تشتغل بحرية تامة وتجعل الممثل مغتبطا وهو يذهب الى لقاء مباشر بالاحداث بحركة على سطوح مستوية وبتشكيل مسرحي مستقل ان العناصر المتناقضة بالنسبة لابيا في العرض يمكن ان تبدو موحدة من خلال الاضاءة.

وقبل كل شيء ينبغي على الاضاءة ان تصبح مجوقلة او شبيهة بالاوكسترا بيد المخرج اي تشبه تماما ما تبدو عليه الموسيقى في الاوكسترا متكاملة عند التنفيذ لقد توصل ابية بعد البحث والتنقيب مثله مثل غالبية المجربين والمجددين المسرحيين العاملين في تلك الفترة الانتقالية بين القرن التاسع عشر والعشرين الى ما توصلوا اليه والذي سيحظى بتقدير رفيع بعد الحرب في مسارح زماننا التي تختلف جذريا عما كانت تقدمه خشبات المسرح الاوربي خلال فترة طويلة مثلت الحرب العالمية الاولى في الحقيقة حدا نوعيا في تاريخ تطور المسرح الاوربي بعد طول معاناة من الكوارث بل استطاع اكتشاف نموذج مسرحي من نمط جديد المسرح الذي سيحتفى كما لم يحصل ذلك من قبل:- بالحياة الواقعية لانسان اليوم وسيطرح اكثر الاسئلة جذرية عن كل ما قبل من قبل! عن طبيعة مصائرنا في الغد هذه المشكلات المصيرية في المسرح تقابلنا في طروحات ستانسلافسكي: عن حياة الروح البشرية وكما طرحها سواه في فرنسا وفي انكلترا من تلامذة واتباع: انطوان ابيا كريج اللذين سيتوصلون لتحقيق امنياتهم في

فرجة شمولية مثل جاك كوبو الذي سيكون فيما بعد احد المشهورين وواحدا من اعمدة المسرح المعاصر الذي هتف مرة قائلا: لتخفف من الالقاب العتيقة البالية ولنعمل عملا جديدا للوصول الى خشبة مسرح عارية.

الم يحدث مرة في اسطورة ديونسيوس ما يشبه ذلك؟ وهو ان الفن سيولد من الموت ليعزز الحياة بعد ان عمد

دفء اللقطة وبرودتها

في قريتنا الكونية تضافرت الفنون والعلوم مشتركة لتقديم وجهة نظر شمولية عن العالم واستاثرت العلاقة الثنائية ما بين (الوهم والحقيقة) في السينما بشكل عام والمسرح بالكثير من الاهتمام.

ربما يقف كتاب الطليعة كما يسمون او كتاب مسرح (العبث) او (اللامعقول) بجانب اولئك الداعين الى نبذ الحدود القائمة في التراث الانساني السابق- ما بين هذا الوهم وتلك الحقيقة.

وسبق للكاتب الايطالي (بيراندللو) ان ناقش فكرة التداخل الحاصلة بين (الوجه والقناع) والى أي مدى يمكن للوهم ان يعيد انتاج الحقيقة وفقا لتقنياته التفسيرية والتاويلية في القراءة ومنذ بكيت ويونسكو واربال وسواهم حقق المسرح مقتربات ابداعية وفلسفية مرموقة في هذا الحقل الأمر الذي حاولته السينما بدورها لتقتحم تلك العتبة الشفافة التي تفصل ما بين تخوم العقل ومتاهات اللاشعور واضاءة البقع المعتمة التي تتشابك فيها مثل هذه المتناقضات والمتنافرات لخلق تيار بصري وذهني يحفز مدركات التلقي الجمالي للمشاهد السينمائي ان اللامعقول الكوني هذا حاول بعض المبدعين في المسرح تاويله وفق نسق جديد من الرؤية والمنهجية والاهداف

فبرتولدخت- مثلا- فيما سعى اليه في مسرحه (الملحمي) الذي تناول فيه بطريقة ابداعية التعامل مع ثوابت النظرية الماركسية وماديتها الجدلية والتاريخية ليخلق عوالم خاصة نرى فيها (البرجوازية) مغربة عن اطارها اليومي. الذي يقوم على تسويق الاكاذيب وخلق الوهم في اذهان العامة من الناس ومن بينهم الطبقة العاملة فيما يسمونه بالاخلاق والتقوى والروح المثالية المبالغ في قداستها المفترضة ولكنها المفضوحة عندما تحضر المصالح الطبقية والفئوية فترى اطراف الصراع مستقطبة كلها الى ما يريد ويهوى من اهداف تبعا لمرجعياته وانحداراته الاجتماعية ومصالحه يلاحظ (وارن) ان (ماكلوهان) قد ميز بين وسيلة (دافئة) للاتصال وتكون مستقرة من داخل منظومة مقسمة الى خانات سواء في الدين (الكنيسة) والحياة العامة واخرى (باردة) غير كاملة ومتحللة ومتفككة والتي يشترك الانسان في صياغتها وتحليل رموزها ومعانيها هذا التقسيم الشرطي- اثر بدوره على فلسفة الاخراج السينمائي بحيث قام المنتجون بانتاج افلام تتيح لمشاهدها ادراك عدد من مظاهر الواقع في وقت واحد تشاطره الحواس مجتمعة وبذلك دمرت النظرة الهرمية والخطية والتسلسلية التقليدية في السرد السينمائي ولم يقف (جودار) لوحده في هذا المسعى بل شاركه الكثيرون ومن بينهم (انطونيوني) الذي قدم في فلمه (الصحراء الحمراء) بلقطة واحدة بطلته جوليانا (ملثتها مونيكا فيتي) وهي منفصلة باحساسيسها عن الواقع الموضوعي الخارجي ان انوثتها تناى بها عن محيطها نرى جوليانا في (مقدمة الصورة) وهي تهتم بنفسها بفعالية التلقي وهذا يتعارض مع هتشكوك مثلا كما يؤكد وارن في اسلوبه المونتاجي الخاص بخلق التشويق الذي يتطلب انجاز التقطيع بين (البطلة) و الشيء الذي تراه هنا انطوانيوني دفع بالمتفرج للاحلال بدل (المونتير) الذي يقوم بعملية المونتاج أي بات على المتفرج (ان يقوم بنفسه بايجاد الروابط القائمة ما بين الاشياء والاشخاص في (وقت واحد) لكي يحرر هذا التفرج من رتابة الخط السردي

السابق في انتاج الفلم الروائي بشكل خاص. فهو مجرد فرد منغمر وسط موج من النظارة الاخرين الذين جاءوا مثله لمشاهده فلم!! هذا (التغريب) يمكن ان يصنعه المخرج في لقطة واحدة كما في فلم (رجال الشرطة) اذ يقوم الممثلون بالقاء بطاقات بريدية على مائدة وتتساقط البطاقات متصلة الواحدة بعد الاخرى من دون توقف لمدة (خمس) دقائق مستمرة ومن دون ان تغادر الكاميرا مكانها.

موت التراجيديا

اميل زولا

مترجمة عن البغارية

بقيت قناعة زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) قائمة في ان المستقبل سيجبر على دراسة المشكلات الانسانية ضمن حدود الواقعية بمثل ما قيل عن كتابات تشسيخوف الدرامية وهذا ما اقترحه زولا في عملية توجيه موجة التجديد فوق خشبات المسارح الاوربية حيث ظهر متناقضان في الوقت نفسه التقيا وتصادما وهما متحدان من حيث صدورها من منبع او اتجاه تجديدي وهما الطبيعة والرمزية في تلك السنوات التي كان يكسب فيها مسرح انطوان الطبيعي السمعة ويستقطب الاتباع في الوسط الفني وبين ظهراني الجمهور العام تطور تناقض جديد حول فهم قضايا المسرح ومشكلاته المعاصرة وبرز اسم (ستيفان مالارميه) ١٨٤٢-١٨٩٨ في مقدمة الاسماء: خلال موسم ١٨٨٦-١٨٨٧ كتب الناقد المسرحي في صحيفة مقابلة المراسل مقالته وتبعه في ذلك نقاد عديديون للتعبير عن قناعة تقول بوجوب تقاطع الفن المسرحي مع الحياة اليومية وان تنعقد انشغالاته بموضوعة الخاص باسرار الروح الثمينة اذ ينبغي ان تشجع الخشبة وتثير تداعيات وتخيلات الجمهور وان تؤثر فيها كما اثرت بعمق ايضا راينهارت فاجنر

(١٨١٣-١٨٨٣) وموسيقاه على المجددين المسرحيين المنظوين تحت راية الرمزية الطامحين الى ابتداع مسرح على درجة من الاهمية يجتمع فيه ما تفرق في المسرح انذاك مثل: الشعر والموسيقى والرقص والرسم اعلن الشاعر بول فرلين (١٨٤٤-١٨٩٦) : (الموسيقى قبل كل شيء) وهذا ما اكده مالارميه فقد انعقدت امال عريضة في المسرح الذي يطمح الى التحرر من التفاصيل الحياتية الرثة وتعويضها بتفاصيل انسانية فكرية وعاطفية عميقة الجذور ومتنوعة في الحياة. ارادت الرمزية من المسرح ان يقدم امالا ورغائب كظليمة حبيسة ليطلقها وينعشها مبتعدا عن تقليد الواقع فوق الخشبة هذا ما عمل عليه بجدية (مسرح الفن) لـ لول فور ١٨٧٢-١٩٦٢ وكذلك مسرح (الابداع) لـ ليونه بو ١٨٦٩-١٩٤٠ لم يظهر المجددون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في المسرح الاوربي منخرطين بمدرسة واحدة بل برزوا كظاهرة عامة وحركة متنامية تقودها شخصيات ابداعية من شعوب مختلفة كلهم يشتركون في امر واحد: هو ضرورة اكتساح فن المسرح البرجوازي وبضرورة تحديث خطابه ومده بافكار جديدة فضلا عن البحث عن وسائل تعبيرية مبتكرة كانت الموتيفات الملائمة لهذا الاتجاه والافكار المسيطرة والطرق الإبداعية رغم تباينها واختلافها كانت متمردة على التفاصيل الواقعية للاكاديمية وتنادي كذلك بالتخلي عن الذوق الزائف في العرض الجميع كان يطمح الى استعادة القوى الإبداعية للفن الذي يثري خيال المتفرج ويعزز من الوعي النقدي للجمهور في الطبيعة والرمزية اتحد كل من تيشخوف في روسيا وماترلنك في فرنسا وادولف ابيا وجوردن كريج ستانسلافسكي ورانهارت وكذلك مشايعيهم واتباعهم وكل المجددين المسرحيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين جميعا وقفوا بوجه ثقافة المسرح البرجوازي كتب الباحث (س. دوم) في بحثه عن المسرح الفرنسي (..كشفت البرجوازية في القرن التاسع عشر عن تشيء الروح جعلها سلعة).

في العقود السالفة كانت هذه النتاجات الخطيرة تجتذب الهواة وتشكل وعيهم مثل مسرحيات فيدرا و طرطوف ودون جوان وزواج فيجارو ولكن خلال القرن التاسع عشر شهر ظهور فلوبير وبودلير اللذان احيلا فعلا الى حكم القضاء.

في الوقت نفسه كنت البرجوازية تغدق نقودها على الادب الذي يروم مناغاة روحها ويسبغ عليها الثقة وهو ينميها.

تطرح ثقافة البرجوازية سايكولوجية ليست للعلاج وانما مسكنات بدون الم في ٢٤ يونيو من عام ١٨٩٠ هتف صوت: ليعش ملارميه لتعش الرمزية!

افتتح في فرنسا مسرح الفن وهو المسرح الرمزي الاول بقيادة بول فور نظم شباب تقع اعمارهم في سن السابعة عشرة مع زملائهم واترابهم من طلاب فن التمثيل انشطة مسرحية يرفضون المسرح البرجوازي وينتقدون اسلوبه الطبيعي حاول هؤلاء الشباب تجريب امالهم مع كتاب من امثال الفريد دي موسيه وهو الفرنسي (الاكثر شكسبيرية) وحينما لم يوضع اسمه بين الكتاب المعاصرين ثمة اشعار ادجار الان بو ورامبو ومالارميه وحكايات لافوتين او كما كتب احد المعاصرين (اخيرا اترك مكاني لتلميذي ليونة بو المخرج املا ان يقدم شكسبير ولكنه اختار كتابا معاصرين وكان اختياره رائعا عمل ليونه بو اختياره الرائع عندما استطاع ان يعد نفسه ويثقفها بادب راسخ وعروض مسرحية قوية ودرس في حلقة كوندرسيه ومثل في مسرح انطوان ودرس في الكونسر فتوار واشتغل في التمثيل الواقعي ابتدا ممثلا ومخرجا وارتبط بالاوساط الفنية وكان من بين المساهمين في البيان الرمزي ١٨٨٥.

عمل ليونه بو تحت شعار الكلمة تخلق الديكور واعاد تشكيل لجنة ليصل بنا الى تكوين من الخطوط والالوان ويحث عن مشاركين له من افضل الفنانين التشكيليين

امثال تولوز لوتريك وبرونار جاء عرضه الاول النموذجي بلياس وميلزندا فاتحة لعروض مسرحيات ماترلنك ١٨٦٢-١٩٤٩ المبكرة كلها الذي بات ابداعه مرتبطا بشكل وثيق بافكار الرمزية وتجاربها ولكن يا للاسف فان نجاح العلم وتقدمه اثر كذلك في المجتمع البرجوازي الذي استبعد الانسان ومحق فرديته الأمر الذي حدا بالرمزيين الى المسارعة للاعلان عن ان الواقع هو مجرد شيء سطحي وغير حقيقي هذا الاعلان شطر الانسان ودفعه بعيدا عن جوهر العالم وعن القوى المتحكمة في تحديد مصيره فالواقع لا يمكن مكابدته الا عن طريق تخيل رموز تقدر على رؤيتها بعيدا عن العقل الذي لن يسعفنا في فهمه او معرفته او السيطرة عليه. يمكننا فعل ذلك من خلال بداية غير عقلانية اي من خلال الروح باصطدام الانسان مع نزعاته العدوانية التي ينبغي ان يؤسس عليها الصراع الدرامي تماما كما في مسرحيات ماترلنك التي غطت السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر ان الرمزية في النص والمسرح كلمة ذات معنى شرطي تتشكل فيها حياة المتفرج بطريقة ماساوية ليتحرر من الزيف وهو غير مجبر على كشف واقعه كتب ليونه بو في مذكراته للاعوام ١٨٩٠-١٨٩٢ يا له من عصر شرير فقط الرب وحده يعرف كيف يخلقه اما بالنسبة للمسرح فمن الافضل ان نصمت.

في ذلك الوقت تماماً راجع ماترلنك وجهات نظره وفتح احداثه بفاعلية في مسرحياته هذا الطموح نفسه حدا بالمخرج ليونه بو الى ان ينقطع عن الرمزية في عام ١٨٩٧ قراره هذا جاء نتيجة ضجره من ابسن.

ان بحوث المبدعين المسرحيين التقدميين في اوربا تدلنا بوضوح على ما قام به موريس ماترلنك من اصلاحات منذ مسرحياته المبكرة حين اشار الى ان الشخصية البشرية تقع ضحية سلبية للقدر الأمر الذي دفع الشاعر الروسي ـ بلوك ١٨٨٠-١٩٢١

للقول سلب ماترلنك من الدراما الغربية البطل وتحول الصوت البشري الى ترميزات روحية شاحبة مضببة ولكن بعد مرور زمن كاف اقترب ماترلنك في ابداعه من استقصاءات تيشخوف وكشوفاته في حقل الدراما التي لا تقدم بطلا استثنائيا لا تقوم على صراعات مباشرة سافرة بل تخضع ذلك كله الى مباديء محددة مثل التيارات التحتية التي تجعل ما تحت النص هو المعنى الداخلي للنص وهو قد تفهم معاني لحظات الصمت وكل تلك الامزجة المعطاة لكي يحقق اهدافه بضرورة اعادة الثقة بالانسان والايمان بقدرته في الحب الصادق والتحلي بالفضائل والاخلاق السامية.

الفهرس

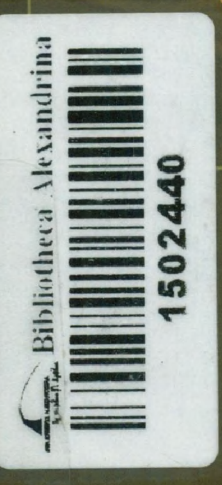
الوعي والإبداع الجمالي في

السينما والمسرح

الأستاذ الدكتور

عقيل مهدي يوسف




Bibliotheca Alexandrina
15024440


9 789957 712167





دار دجلة
ناشرون وموزعون

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: ٠٠٩٦٢ ٦ ٤٦٤٧٥٥٠ خلوي: ٠٠٩٦٢ ٧٩ ٥٢٦٥٧٦٧
ص.ب: ٧١٢٧٧٣ عمان ١١١٧١ - الأردن
بغداد - شارع السعدون - عمارة فاطمة
تلفاكس: ٠٠٩٦٤ ١ ٨١٧٠٧٩٢ خلوي: ٠٠٩٦٤ ٧ ٧٠٥٨٥٥٦٠٢
E-mail: dardjlah@yahoo.com
www.dardjlah.com